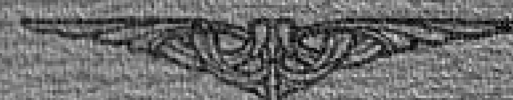
Riemann: Reducción al piano de la partitura

COLECCIÓN LABOR

REDUCCIÓN AL PIANO DE LA PARTITURA DE ORQUESTA

Prof. HUGO RIEMANN



EDITORIAL LABOR, S. A.

REDUCCIÓN AL PIANO

DE LA

PARTITURA DE ORQUESTA

COLECCIÓN LABOR

SECCIÓN V

MÚSICA

N.º 150

BIBLIOTE CADE IN CULTURALICIACIÓN

HUGO RIEMANN

Reducción al Piano
de la
Partitura de Orquesta

Traducción directa del alemán por el

Mtro. ANTONIO RIBERA Y MANEJA

EDITORIAL LABOR, S. A. : BARCELONA - BUENOS AIRES

Con numerosos ejemplos musicales

Talleres Tipográficos de EDITORIAL LABOR, S. A. : Provenza, 88, BARCELONA

Prólogo de la segunda edición

En el prefacio de la primera edición hemos desarrollado y acentuado la estrecha relación entre los tres manuales: «Bajo cifrado» (Armonía práctica realizada al piano), «Reducción al piano de la partitura de orquesta» y «Orquestación». Quien no sea capaz de transcribir a vista en el piano lo más importante de una partitura de orquesta, difícilmente aprenderá a convertir en música las imágenes que le dicte su fantasía sin que a menudo tenga grandes decepciones. Sólo aquel que haya trabajado metódicamente, en la realización del bajo cifrado al piano, tendrá seguridad al ejecutar directamente de la partitura.

Aun cuando la numeración del bajo no es imprescindible para aprender esta materia, ya que las indicaciones armónicas, en especial en la forma generalizada de funciones, la suplen del todo, sin embargo, el autor ha procurado no prescindir de ella, sino mantenerla en su última edición del manual del «Bajo cifrado», así como también el cifrado de las funciones, puesto que nos inicia en la inmediata comprensión de la manera abreviada de escribir que durante más de dos siglos nos ha proporcionado una literatura de gran valor. Si

no fuera así, sería preciso hacer un curso especial para aprenderlo.

Que el manual de la «Orquestación» aparecido casi al mismo tiempo que éste, haya merecido ya la distinción de una nueva edición antes que el presente, demuestra que el afán de escribir para orquesta es mucho más poderoso que el de querer estudiar a fondo las partituras de los grandes maestros.

Otra vez he de acentuar la importancia que tiene el estudiar sistemáticamente los Manuales siguientes en este orden: Primero, el del «Bajo cifrado» (Armonía práctica realizada al piano); segundo, el de la «Reducción al piano de la partitura de orquesta», y tercero, el de la «Orquestación». Invertir el orden es improcedente y supone una pérdida de tiempo.

Hugo Riemann

ÍNDICE DE MATERIAS

Introducción (1)

«Tocar directamente de la Partitura», esto es, reducir o ejecutar al piano una partitura de orquesta, significa ejecutar a vista al piano o al órgano, de una manera más o menos exacta, una composición escrita para varias partes (voces humanas, instrumentos o ambos elementos combinados). Sin un arreglo, espontáneamente, serán contados los casos en los que tal ejecución sea posible, Una preparación para reducir la partitura al piano, por lo tanto, tiene que explicar aquellos principios según los cuales deberíamos actuar en los casos en que no es posible una reproducción exacta; también ha de indicarnos la manera de agrupar más apropiadamente en cada caso, para que resulte pianístico lo que se encuen-

(1) Téngase presente, desde este momento, que durante el curso de este Manual al hablar de «partitura» interpretamos esta palabra en su verdadera acepción, es decir, como partitura de orquesta o de coros, nunca lo que vulgarmente se llama partitura de piano (denominación que proviene del francés), ya que ésta no es tal, sino sólo una reducción, que debería llamarse *particella*. Así, pues, al hablar de partitura nos referimos siempre a la notación superpuesta, *línea por línea*, de todas las partes de un conjunto instrumental o vocal, o de ambos a la vez, de manera que los sonidos que deben resonar simultáneamente se encuentran exactamente unos encima de los otros. — *N. del T.*

tra demasiado distante o intrincado. Tocar de la partitura es siempre improvisar una partitura de piano.

Al ejecutar una partitura en el piano se procurará conseguir un efecto más o menos completo según el fin práctico que se quiera lograr en cada caso. Si el objeto es ayudar al cantante o al instrumentista solista para que ensaye su papel, a fin de que se acostumbre a encajar su solo en el acompañamiento de la orquesta, y se familiarice con sus figuras temáticas más salientes, será más importante destacar claramente el detalle de la línea melódica que conservar exactamente el colorido. Por otra parte, si el arreglo para piano está destinado a sustituir la ejecución vocal e instrumental, interesará presentar el conjunto lo más exactamente posible, dados los medios de que se dispone con el piano. La mayor libertad será permitida en los ensayos de coros, donde bastará dar una idea del acompañamiento orquestal. En tales casos no solamente sería innecesario, sino improcedente prestar, al principio, gran atención a las voces individuales. Es mejor, para empezar, limitarse a una indicación clara de las líneas generales del desarrollo armónico. Más tarde, aunque gradualmente, se deberán añadir las figuras temáticas del acompañamiento mismo para que los cantantes no se confundan ni se desconcierten en los ensayos de orquesta a causa de la entrada inesperada de tales figuras.

Para este voluntario apartamiento de una ejecución exacta no hace falta ninguna dirección especial. El principio básico a que obedece se nos revelará bastante al

ensayar otras tareas más difíciles, y nos iremos familiarizando con su realización. La tarea especial al reducir una partitura al piano es, al principio y siempre, la reproducción más perfecta posible del contenido de una partitura, con objeto de que resalte el tejido temático, al mismo tiempo que imitar los efectos de claroscuro por medio de graduaciones dinámicas, formas variadas de figuración, y mayor o menor amplitud de los acordes.

La comparación de una *particella* moderna para piano, tal como la que inició Liszt (cuyo objeto era reproducir en el piano, en cuanto fuese posible, los efectos orquestales), con las *particellas* para piano de mediados del siglo XVIII, que análogamente a los bosquejos al lápiz, no hacen más que esbozar el contenido musical — como sucede en la «Raccolta» hecha por J. Ad. Hiller de las sinfonías de la época anterior a Haydn (edición J. Breitkopf), que se limitan, por regla general, a indicar la melodía y el bajo, éste ni siquiera en la posición de contrabajo, sino únicamente en la del violoncello — pueden darnos una idea, hasta cierto punto, de la gran variedad que se ofrece en materia de reducir la partitura al piano. Mas al juzgar estas *particellas* antiguas para piano, debemos tener presente que pertenecen a una época en que se usaba casi exclusivamente el clave, en vez de nuestros pianos modernos. Dicho instrumento poseía pedales o palancas para las rodillas que hacían sonar octavas de refuerzo, consiguiéndose así doblamientos parecidos a los que se producen en el órgano con el empleo de los registros; además, hay que

pensar que en aquella época (1760), la ejecución del bajo cifrado cra tan corricnte que todo *cembalista* ilustrado tenía la costumbre de rellenar con voces intermedias las composiciones apuntadas tan sólo para dos voces (melodía y bajo). Muchas Sonatas para violín, flauta, etc., con *Basso continuo* se han impreso con la indicación precisa *overo Clavicembalo solo*. Pero si el que acompañaba al violín o a la flauta no se contentaba con tocar únicamente las notas del bajo, tampoco se limitaba a tocar solamente dos voces al ejecutar en el piano solo. Más bien sabia introducir, en el sitio oportuno, sobre todo en las fórmulas cadenciales, modulaciones, etc., la necesaria riqueza de armonía. Esto explica la falta de sonoridad de las particellas de piano de aquella época. Las voces que, en la partitura completa, se asignaban a otros instrumentos, con el fin de dar mayor riqueza de sonido, y que, en muchos casos el piano no podía producir en las mismas posiciones de octava, se omitian, admitiéndose que el *cembalista*, poniendo en juego su habilidad, procuraría conseguir los efectos correspondientes por los medios de que disponia con su instrumento. Este procedimiento ofrecía una doble ventaja: en primer lugar, se apuntaba sólo lo esencial, evitando, por consiguiente, el peligro de que el ejecutante se dejase desviar por lo accesorio, y, en segundo lugar, se confiaba a la habilidad técnica del ejecutante la tarea de arreglar el acompañamiento; por tal razón los buenos ejecutantes podían hacer más y los deficientes menos, al interpretar la intención del compositor.

El gran valor del conocimiento del bajo cifrado se deduce ya de esta consideración preliminar; aun hoy día, cuando hace cien años que desapareció el bajo cifrado de las partituras para orquesta y música de cámara, la labor de improvisar acompañamientos tiene una gran trascendencia como condición absolutamente indispensable para reducir la partitura al piano. Quien no tenga bastante facultad inventiva para poder improvisar libremente una composición a varias voces para el piano, difícilmente llegará a dominar la ejecución de partituras por otro medio que por la práctica laboriosa de realizar el bajo cifrado. La conversión frecuentemente necesaria de formas orquestales de combinaciones de acordes y acompañamientos, en formas que se puedan tocar en el piano es, en realidad, el principio básico del bajo cifrado; y el mismo motivo que antaño impulsó al músico práctico a inventar el «bajo cifrado» es el que hoy día nos debería animar a estudiarlo.

Por lo tanto, insisto nuevamente en que el dominio de las formas sencillas del «bajo cifrado», a saber, la facilidad para improvisar una composición a cuatro voces en «tiempo» moderato, es una condición preliminar indispensable para la reducción de la partitura al piano. El manual del «Bajo cifrado» (1) indica el camino para adquirirla y debe considerarse, por lo tanto, como la sección primera de este estudio; por otra parte, la ejecución constante de partituras cons-

(1) Véase el volumen n.° 143 de esta Colección: *Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano)*, de HUGO RIEMANN.

tituye la continuación lógica de los ejercicios de realización del bajo cifrado, puesto que las modificaciones y cambios en la manera de acompañar que hacen falta en esta clase de ejecución, desarrollan rápidamente una facilidad extraordinaria para la libre realización del acompañamiento, consiguiéndose así un grado de improvisación parecido al que se exigía al *cembalista* del siglo XVIII.

El cuidadoso estudio de la ejecución del bajo cifrado y el de la partitura es, pues, al mismo tiempo, la preparación apropiada para la elaboración de acompañamientos hechos según las reglas del arte sobre la base del bajo cifrado. Es necesario, pues, que aumente el número de personas aptas para hacer y publicar tales trabajos, pues el creciente interés por la música de cámara antigua lo exige; la literatura tan abundante de los siglos XVII y XVIII para violín y otros instrumentos, con bajo cifrado, lo mismo que para voces humanas, también con bajo cifrado, servirá para ello. La elaboración de tales acompañamientos con participación del piano en el trabajo temático de los solos, constituye, pues, el objeto final de este estudio, y sirve, al mismo tiempo, de práctica de mucho valor para la composición, haciendo que el estudiante progrese mucho más rápidamente que con la simple lectura de obras complicadas. De ésta no se puede esperar verdadera utilidad más que cuando paulatinamente se haya llegado a dominar los estudios preparatorios indicados.

Además de la práctica en la ejecución del bajo cifrado, algún conocimiento de las características espe-

ciales de la notación para ciertos instrumentos, y, en lo que se refiere a la ejecución de partituras vocales, un conocimiento de todas las claves, son condiciones necesarias para obtener éxito en la ejecución de partituras. Pero estos conocimientos se pueden adquirir al mismo tiempo que se estudie la ejecución de la partitura. Los que se hayan educado según mis Manuales de armonía se habrán familiarizado ya, por medio de los ejercicios a cuatro voces, con todas las claves, lo mismo que con la notación para los *instrumentos de transposición*, de manera que estas cosas no les ofrecerán ningún problema nuevo.

Con los últimos ejercicios de armonía los discípulos también se habrán acostumbrado a reforzar las voces con octavas superiores e inferiores que tanto se usan al orquestar. Quien tenga costumbre de tocar el órgano, entiende con más facilidad todavía los doblamientos, unísonos y octavas como tales, y tendrá más facilidad para reducir a un conjunto concentrado, que en pocos casos excede de cuatro voces, el aparato de muchas partes de partitura orquestal. Sabe que el objeto principal de tales doblamientos es el de *reforzar*, y, por lo tanto, éstos quedan regularmente absorbidos por los signos dinámicos f, ff., al condensarlos en un arreglo práctico para piano. No hay, en efecto, motivo para desechar completamente los verdaderos doblamientos, los que, dentro de ciertos límites, se pueden ejecutar en el piano. Esta observación se aplica especialmente a la costumbre de sacar mayor sonoridad con octavas inferiores. Olvidar en la ejecución que los contrabajos

dan las octavas bajas de los tonos del violoncelio, cuando los dos tienen la misma notación, quita al sonido orquestal una esencial característica, y le priva de su verdadera base. Por otro lado, las octavas superiores de la melodía en la parte de arriba no se deben desechar en todos los casos, con la idea tal vez de que dichas octavas superiores estén representadas bastante por sus armónicos que en realidad acompañan a las notas. Todo dependerá, principalmente, de los instrumentos a los que se asignen las posiciones más altas. Mientras que las flautas que acompañan en octava superior a los oboes y clarinetes, se pueden siempre dejar de lado, no será posible omitir la octava superior cuando se refiera a los tonos poderosos de los primeros violines. En tales casos, es mejor hacer que la parte superior esté reforzada por las octavas inferiores, y, si hace falta, renunciar al refuerzo en las octavas de abajo antes que al de las de arriba. El alcance de la armonía, su amplia extensión sobre cuatro o cinco octavas, es una cosa que, en determinadas circunstancias, se debe conservar, de manera que deberíamos más bien sacrificar la amplitud de la posición de en medio que los extremos de arriba y abajo.

Es preciso arreglarse lo mejor que se pueda al ejecutar una partitura de orquesta al piano, y pensar que es preciso sacrificar elementos en uno u otro sentido, lo que constituye la fase principal del estudio de la reducción de la partitura al piano, asunto que no se puede resolver con unas pocas observaciones generales, sino que necesita considerarse descendiendo a casos concretos.

Basten, pues, estas observaciones preliminares. No me parece necesario hablar más sobre el valor práctico de la publicación de este Manual. Quien se haya familiarizado con nuestro manual del «Bajo cifrado» apreciará las facilidades adquiridas gracias a su estudio. Por otro lado el principiante en la ejecución de partituras encontrará su salvación en el estudio de la ejecución del bajo cifrado al darse cuenta de su deficiencia.

Con esto que dejo expuesto, lanzo este libro a cumplir su misión.

Hugo Riemann

I. Fiel reproducción al piano de una composición a varias partes

Habiéndose limitado los pianistas desde hace un siglo a leer tan sólo en las claves de *sol* y de *fa*, ya que solamente en ambas estaba impresa la música a ellos destinada, les sucede que cuando intentan hacer a vista la reducción de una partitura al piano, hallan una multitud de elementos nuevos que al principio les confunden y que nada tienen que ver con la ejecución en sí. Ya la distribución de una composición a varias voces en tres o cuatro pentagramas presenta dificultades a la lectura para aquellos que a su tiempo debido no han practicado la lectura de tales notaciones. Crece la dificultad cuando se emplean claves con las cuales no están familiarizados, o cuando hay que transportar ciertos instrumentos (clarinetes, trompas, trompetas), etc. Todas estas dificultades se vencen con la práctica continuada. Un profesor inteligente, pronto ofrecerá ocasión a sus discípulos de adquirir facilidad en la lectura de tales notaciones, procurándose música de piano impresa al uso antiguo, cuya mano derecha esté escrita aún en clave de *do* en primera ( ) en vez de la de *sol*. En los

ejercicios de armonía conviene que el discípulo se familiarice insensiblemente con todas las formas de notación, y así ya desde mi «Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre» (1880), he procurado hacerlo en todos mis tratados de armonía (1). Para aquellos que no han estudiado mi método de armonía, doy aquí algunos ejemplos preparatorios progresivos, en los cuales la voz superior está colocada debajo de la inferior, cuando sólo hay dos voces, y cuando son tres presento las permutaciones siguientes (1 = parte más aguda, 3 = parte grave).

1, 2, 2, 3, 3,
3, 1, 3, 1, 2,
2, 3, 1, 2, 1.

Bastarán un par de ejemplos para demostrar de qué se trata, ejemplos que además estimularán al discípulo a buscar otros por su cuenta y practicarlos.

El trozo siguiente de la Sinfonía en *re mayor* de Beethoven nos muestra la simple *inversión* de orden, en un pasaje a dos voces (ejemplo 1). Las partituras están generalmente arregladas de tal manera que los instrumentos de viento van encima de los de cuerda, en uno, dos o tres grupos; cada grupo observa las mismas leyes que en las partes de coros:

o (la disposición antigua)

Instrumentos de madera	Flautas Oboes Clarinetes Fagotes	Instrumentos de metal	Timbales Trompetas Trombones Trompas

(1) *Handbuch der Harmonielehre*, 4.ª edición, 1908; *Vereinfachte Harmonielehre*, 1893; *Handbuch der Harmonie und Modulationslehre*, 4.ª edición, 1908; *Elementarschulbuch der Harmonielehre*, 1906.

Instrumentos de metal	Trompas Trompetas Trombones Timbales	Instrumentos de madera	Flautas Oboes Clarinetes Fagotes
Instrumentos de cuerda	1. Violín 2. Violín 3. Viola 4. Bajos (Cello y contrabajo)	Instrumentos de cuerda	1. Violín 2. Violín 3. Viola 4. Bajos

Por consiguiente, en una composición a dos partes para fagote y violín, éste está siempre debajo. Al pianista se le presenta la pequeña dificultad de ejecutar abajo lo que está escrito arriba y viceversa. La dificultad no es grande, pero causará cierta confusión al discípulo por estar acostumbrado a la notación moderna invariable del piano, y quizá se decida a tocar el fagote con la mano derecha y el violín con la izquierda (cruzando las manos). En ciertas circunstancias sería un buen recurso, pero aquí *se debe evitar en absoluto*, si se quiere sacar provecho del estudio.

Beethoven. Sinfonía en *re mayor*. Final.

I.

FAGOTE I.

fp

VIOLIN I.

fp

VIOLIN II.

Recomendamos que el pasaje paralelo transportado (sobre el *re* con séptima en vez de *la* con séptima) se ejecute también así. Generalmente en estos casos se debe evitar el cruce de manos, y adquirir el hábito de despreciar la posición invertida de las partes en la notación, imaginándola como si estuviera escrita de este modo:

2.

Por eso también en el pasaje siguiente de las trompas de la sinfonía *Heroica* — cuya tercera trompa está colocada como de costumbre en un pentagrama especial, cual otra segunda «primera» (aguda) trompa (o quizá, para indicar en caso necesario — cuando se dispone sólo de dos trompistas — que se puede prescindir de ella) — se evitará tocar la tercera trompa con la mano izquierda, entre las otras dos de la mano derecha. La manera más apropiada es tocar la segunda (la más baja) con la mano izquierda, y las agudas (1.ª y 3.ª) con la mano derecha, que continuamente forman terceras y cuartas. Es entonces cuando este ejemplo alcanzará un valor positivo:

Beethoven. Sinfonía heroica. Scherzo.
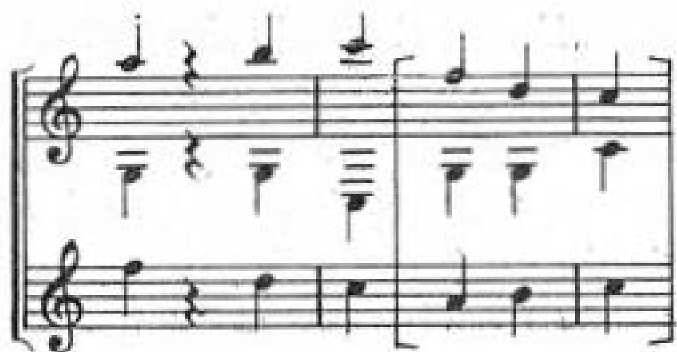
3.

3 TROMPAS *en mi* ♭
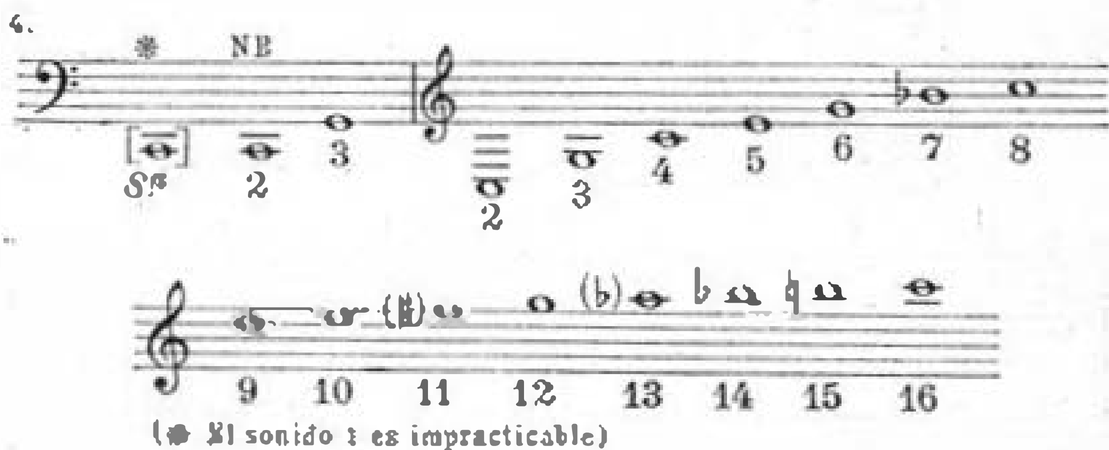
sf *p*

cresc.

f
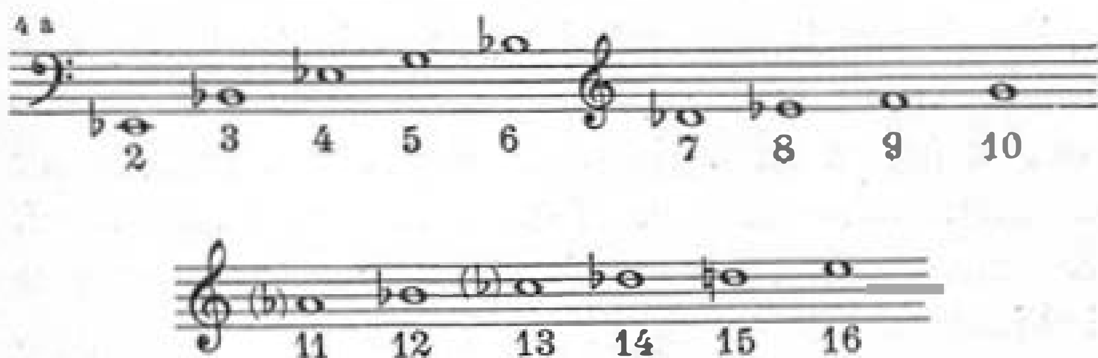


Ejecútese este pasaje primero, tal como está escrito, en *do mayor*, para el fin instructivo primordial que nos hemos propuesto; una vez hecho así, se iniciará al principiante en el terreno del transporte. Según indica el ejemplo, las trompas están afinadas en *mi bemol*, lo que significa que el instrumento posee los sonidos naturales (lo que se llama de « caza ») propios de este instrumento, que son los intervalos siguientes:
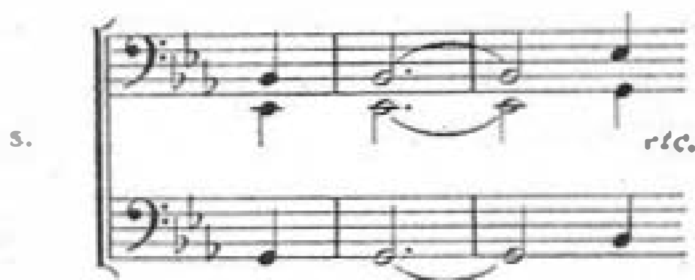


(* El sonido 1 es impracticable)

pero no como si fuera el *do* sino el *mi bemol*. Obsérvese al mismo tiempo que el *do* de la notación corresponde al *mi bemol* inferior. Sólo cuando excepcionalmente se emplea la clave de *fa* (NB.) para las notas graves, los sonidos suenan más arriba. Así, el ejemplo 4 suena, en realidad, como sigue:



Recomendamos se sustituya mentalmente la clave de *sol* por la de *fa*, al leer las trompas o trompetas en *mi* o *mi bemol*.

Imagínese el ejemplo 3 escrito así:



Pero se ha de pensar continuamente que las trompas suenan una octava más arriba y las trompetas dos, leyendo en la forma antedicha.

Para que de una vez para siempre se sepa con claridad lo referente a los instrumentos transpositores, se observará que *la fundamental del tono cuyo nombre llevan escrito, está notada en do;* por ejemplo, la nota *do*, en una trompa en *fa*, suena *fa;* en un clarinete en *la*, suena *la;* en una trompeta en *si♭*, suena *si♭*, etcétera. Todas las demás notas se deben considerar como *signos de intervalos, notados con relación al do, pero calculados en realidad a partir de la fundamental del instrumento;* así, la nota *fa♯* se leerá como indi-

cación de cuarta aumentada, y, por lo tanto, en una trompa en *la*, será un *re♯*, por ser la cuarta aumentada de *la;* en un clarinete en *si♭*, será un *mi*, por ser la cuarta aumentada de *si♭*; en una trompeta en *mi*, será un *la♯*, etc. Pero es indispensable saber además si el instrumento transporta hacia arriba o hacia abajo.

6.

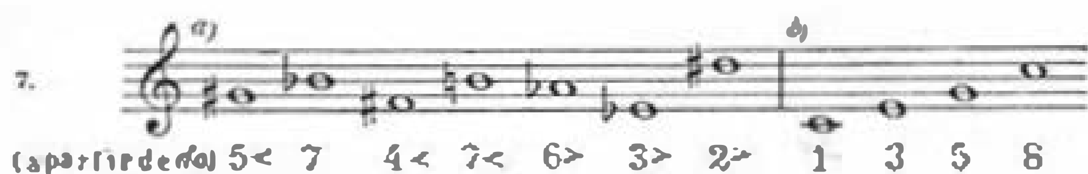
Notación: Suena 8ª 8ª 8ª baja

TROMPAS EN: *MI* (MI♭) *RE* *SI* (SI♭) bajo *LA* (LA♭) alto *SOL* *FA* (FA♯)

El empleo de la clave de *fa* en tercera (clave de barítono) para la lectura de la notación de las trompas en *sol*, o de la clave de *do* en segunda (clave de mezzo soprano) para las trompas en *fa*, no se puede considerar ventajoso, puesto que, exceptuando los pocos historiadores que se interesan por la música vocal del siglo XVI, son contadas las personas que saben leer con facilidad estas claves.
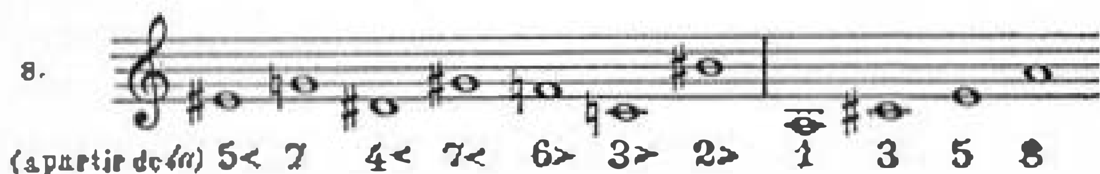
Por lo tanto, es indudablemente más práctico el otro método de lectura, a saber, el que, de perfecto acuerdo con el principio de transportar las notaciones, lee todas las notas simplemente como si *indicasen intervalos* sobre la base del *do*, como si fueran números.

Dicho método posee, además, la ventaja de que el lector no incurre con tanta facilidad en todas aquellas molestas equivocaciones a las que está expuesto con el cambio de clave (posiciones falsas de octava, y la omisión o equivocación en los bemoles y sostenidos accidentales).



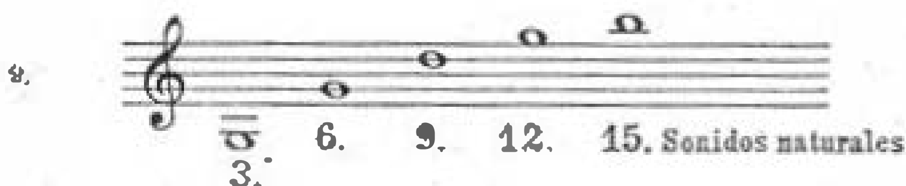
Si en la figura 7, el *sol sostenido* se considera como el signo de quinta aumentada de la tonalidad fundamental del instrumento, el *fa sostenido* como cuarta aumentada, y el *mi bemol* como tercera menor, etc., las distintas tonalidades, no sólo de las trompas y trompetas, sino también de los clarinetes, cornetas, tubas, corno inglés, y el oboe *d'amour* y *flûte d'amour* — estos dos ya en desuso — quedarán comprendidas de una vez para siempre.

Para transportar las notaciones a vista no hace falta más que un concepto claro de la tonalidad fundamental del instrumento de que se trate: por ejemplo, en el caso del clarinete en *la*, el concepto de que todas las notas indican intervalos desde el *la* (tercero inferior del *do*). Así es que las notas de la figura 7 significan:



Como, por regla general, el tono del instrumento se escoge teniendo en cuenta la tonalidad principal, no está fuera de razón pretender que se guarde bien fijada en la mente la tonalidad fundamental. Este sistema ofrece la ventaja de que se puede hacer extensivo a todos los casos y además impide equivocaciones, en especial las relacionadas con las posiciones de octava y

con los accidentes de la clave. Además, las notas tales como las que se dan en el ejemplo 7 a) se presentan raramente, agrupándose con facilidad entre la *1.ª*, *3.ª*, *5.ª*, las notas del acorde mayor de la tonalidad fundamental, las que se escriben siempre como *do, mi* y *sol*. Si, además de éstas, se tienen presentes las dominantes, que se escriben siempre *sol, si, re*:



será fácil hacer los pasajes de trompas que se presentan en las partituras de los clásicos, y de tocar, por ejemplo, figura 3 (Scherzo de la *Heroica*), no sólo en *mi bemol mayor*, sino con igual facilidad en *re mayor, la mayor, fa mayor*, etc.

Para que el ejemplo primero consiga perfectamente su fin educativo y para que no sea necesario dar otros, debemos utilizarlo de varias maneras. De igual modo, en los ejemplos siguientes, dondequiera se introduzcan los instrumentos de transposición, aconsejamos al estudiante que ejecute también en distintas tonalidades las partes asignadas a dichos instrumentos con el objeto de adquirir facilidad en esta lectura.

Para ejercitarse en la agrupación de las partes en su correcta posición una encima de otra, se puede utilizar el pasaje siguiente del *Allegretto* de la Sinfonía en *la mayor* de Beethoven, en el que los dos violines truecan su posición repetidas veces:

10.

VIOLIN I.

pp

VIOLIN II.

sempre pp

Para que se realice claramente este cruzamiento de las voces, se aconseja tocar la parte contrapuntada en semicorcheas suavemente durante todo el trozo.

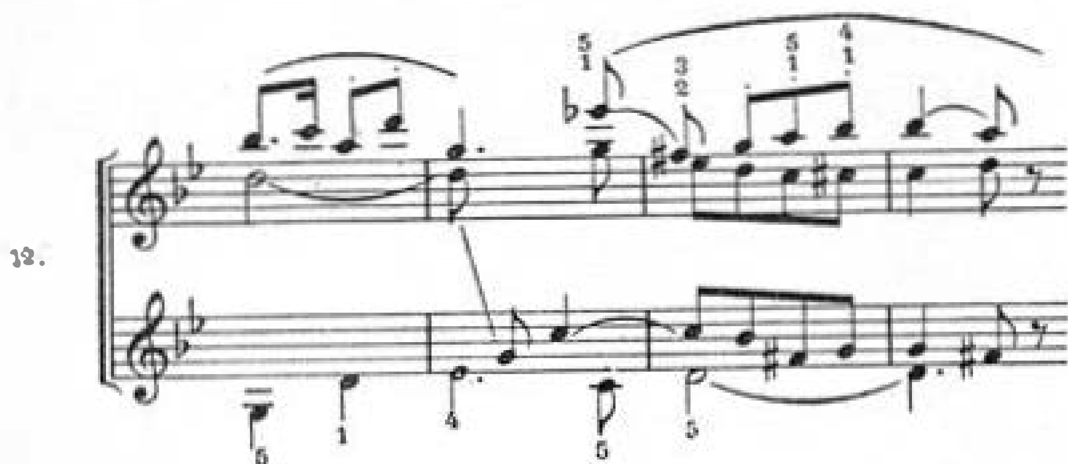
En tales casos, el ejecutante experimentado preferirá muchas veces no atenerse estrictamente a lo escrito, sino pasar la parte acompañante a otra octava, conservando únicamente el tema principal en su posición original. El principiante, sin embargo, debe rehuir este procedimiento, tocando con exactitud lo que tenga delante.

El siguiente trozo de la conocida sinfonía de Haydn en *re mayor* no requiere ningún cambio en la agrupación, solamente una distribución variada de las voces entre las dos manos.

11.
Flauta I.
Oboe
p
p
Fagote

No damos aquí más ejemplo que éste, limitándonos a indicar la posibilidad de explicar con más detalle peculiaridades que se encuentran con tanta frecuencia en cada fuga del «Clave bien templado» de Bach. Una especie de música polifónica, que se pueda tocar de estricto acuerdo con la notación, aunque las dos manos tengan que alternar en la ejecución de las voces de en medio, no es asunto apropiado de estudio en un curso dedicado a la ejecución de partituras, sino que pertenece más bien al estudio del piano. El mismo hecho de que no se empleen dos, sino tres pentagramas, en la notación, tiene su paralelo en la literatura pianística (Schumann, Liszt).

Indicamos sencillamente que la figura precedente se debe tocar más o menos como sigue :

12. 

Por lo demás, al que encuentre dificultades en la ejecución de tal trozo le aconsejaremos que estudie las fugas del « Clave bien templado » de Bach, o, como preparación para éstas, las « Invenciones a tres voces » del mismo autor. Quien no tenga costumbre de resolver problemas semejantes de ejecución polifónica al piano, fracasará forzosamente cuando tenga que leer partes escritas en distintos pentagramas, voces que, en ciertos casos, están muy apartadas entre sí.

El « Arte de la Fuga » de Bach, en la forma ofrecida por la edición de la « Sociedad Bach », o en uno de los impresos antiguos en partitura (en la edición de Nägeli, en partitura, con su reducción debajo en dos pentagramas), lo mismo que el « Clave bien templado » de Bach en la edición Steingräber de F. Stade, en forma de partitura, son los más apropiados como ejercicios preparatorios, tanto más cuanto que el valor educativo de estos estudios está fuera de duda.

Se dan a continuación unos ejemplos en los que el cambio de las voces y el transporte de las notaciones a vista ofrecen pocas y ligeras dificultades :

13. **Haydn, Sinfonia en** *Mi* ♭ *mayor.*

2 Trompas en *mi* ♭

Violin I.

Clarinetes en *si* ♭

V. I. y II.

Sabemos ya que las trompas en *mi bemol* se transportan una sexta más abajo. Los clarinetes en *si bemol* se transportan sólo un tono más abajo. Para familiarizarse bien con el transporte de la notación, el estudiante debería tocar en varias otras tonalidades el pequeño trozo de trompa, lo mismo que el pasaje de los clarinetes (el clarinete en *la* [una tercera menor más baja], el clarinete en *re* [un tono entero más alto], el clarinete en *mi* [una tercera menor más alta], y el clarinete alto en *fa* [una quinta más baja]).

Sería útil también ejecutar las partes de las trompas (también la de los clarinetes) tal como están escritas, y transportar rápidamente los violines para completar así la frase. Como al ejecutar la partitura al piano, a medida que la práctica crece, se resuelven muchas cosas instintivamente, nunca es de despreciar semejante ejercicio.

34. J. Raff. Sinfonía del bosque. Andante.

Clarinete I en *si* ♭

Fagotes

Trompas en *fa*

Aquí, además del cambio en la agrupación (las partes para trompa se tocan en medio), hay dos clases de notación de transposiciones, la de los clarinetes en *si*♭ (un tono más abajo), y la de las trompas en *fa* (una quinta más abajo), lo que naturalmente hace más difícil la lectura. Para facilitarla, hay que tener presente que las notas de la trompa primera son paralelas a las notas más altas del clarinete. El ejemplo se puede leer de esta manera : el primer *mi bemol sol* de las trompas se interpreta como $\frac{5}{3}$, partiendo del *fa*, por lo tanto como *la be-*

mol do, y en combinación con el *la bemol mi bemol* del fagote ; el clarinete se lee directamente, según los intervalos, en el tono de *la bemol*, bajando la primera nota una segunda mayor, de manera que el trozo empieza con el *mi bemol*.

Por supuesto, que no es posible fijar individualmente cada nota del clarinete contando desde su primer grado (el *si bemol*), como segunda, tercera, etc.; más bien combinamos, con la necesaria transposición de la primera nota, una lectura directa de la progresión en forma de escala, teniendo fijado claramente en la mente el tono de *la mayor*.

En las trompas no se escriben nunca sus accidentes frente a la clave, en la notación empleada por nuestros compositores sinfónicos, sino que cada sostenido, bemol, etcétera, que haga falta, tiene que escribirse al lado de la nota.

Por otra parte, los accidientes que llevan los clarinetes en la clave dejan presumir la tonalidad de la pieza, en este caso los 2 bemoles. Como ya se sabe, 2 bemoles transportan la escala fundamental un tono entero hacia abajo (*si bemol mayor* en vez de *do mayor*, *sol menor* en vez de *la menor*). Sin embargo, en vista de que la escala fundamental del clarinete en *si bemol* se transporta a su vez un tono entero más abajo (el *do mayor* de la notación sería *si bemol mayor*, los 2 bemoles en la armadura transportan la tonalidad otro tono más abajo, es decir, desde el *si bemol mayor* al *la bemol mayor*. El estudiante puede adoptar *como regla práctica la siguiente: Los 2 bemoles del tono fundamental*

del clarinete en si♭, *lo mismo que los 3 sostenidos del tono fundamental del clarinete en* la, *deben tomarse en consideración juntos en la armadura.* Por ejemplo, el *la bemol mayor* equivale a 2 bemoles + 2 bemoles ; el *sol bemol mayor* equivale a 2 bemoles + 4 bemoles. El *fa mayor* requiere un solo bemol, es decir, uno menos que el tono fundamental del clarinete en *si♭*; de manera que el bemol sobrante de este tono fundamental se puede eliminar anteponiendo un sostenido. En una palabra : si el clarinete en *si♭* toca en sol *mayor*, toca en el tono de la quinta superior, es decir, en el caso que nos ocupa, en *fa mayor*; o, para decirlo de otro modo, el *fa mayor* es la tonalidad que se encuentra un tono entero más bajo que el *sol mayor*. De igual modo, el *mi mayor* requiere, en el clarinete en *la*, que se le transporte a la tonalidad de la quinta superior, es decir, precisa anteponer un sostenido, el que, junto con los 3 sostenidos del *la mayor*, hace los 4 sostenidos del *mi mayor*.

Al leer una parte escrita en notación transportada, tal como la de los clarinetes en el ejemplo 14, conviene mucho, como comprobación, recordar de vez en cuando, en especial cuando se presenten accidentes, la distancia desde el tono fundamental *(si bemol)*; por ejemplo, el *mi natural* se puede reconocer como tercera del *si bemol (re natural)*; de igual manera el *sol bemol—sol natural*, como paso de la quinta disminuida a la quinta justa del *si bemol*, dará el *fa bemol* y *fa natural* como notas correctas. Raff hubiera hecho mejor al escribir *fa sostenido-sol* (4ª 5) en las partes del clarinete para que corres-

pondieran con el *si-do* de la primera trompa, o de lo contrario *do bemol-do* en la parte para trompa; pero a esto probablemente no debió atreverse.

15. Beethoven 9.ª Sinfonía. Scherzo. (𝅗𝅥 = 116)

2 Trompas en *re*

Violin I.

p

V. II

Este pasaje de trompa, también debería leerse imaginándose otras tonalidades *(la, si bemol, si, mi bemol, mi, fa, sol)* o sea en otras transposiciones. Esto no cau-

sará ninguna dificultad, vista la nota fundamental tenida *(do)*.

Tales ejemplos fáciles servirán mejor para hacer comprender la norma, que otros más complicados, por los que el estudiante tendría que recorrer su camino lentamente y con trabajo, sin ganar ninguna ventaja notable ni duradera. No tenemos intención de que se transporte la parte del violín en este ejemplo. Por útil que sea eso en si, no tiene relación con el objeto especial del estudio que es ejecutar partituras. El siguiente trozo, del primer tiempo de la Sinfonía de Beethoven en *si bemol mayor* tiene más pentagramas, pero, por lo demás, es un ejemplo muy fácil.

16.

Clarinete I. en *si* ♭

dolce

Fagote I.

dolce

Violín I.

p
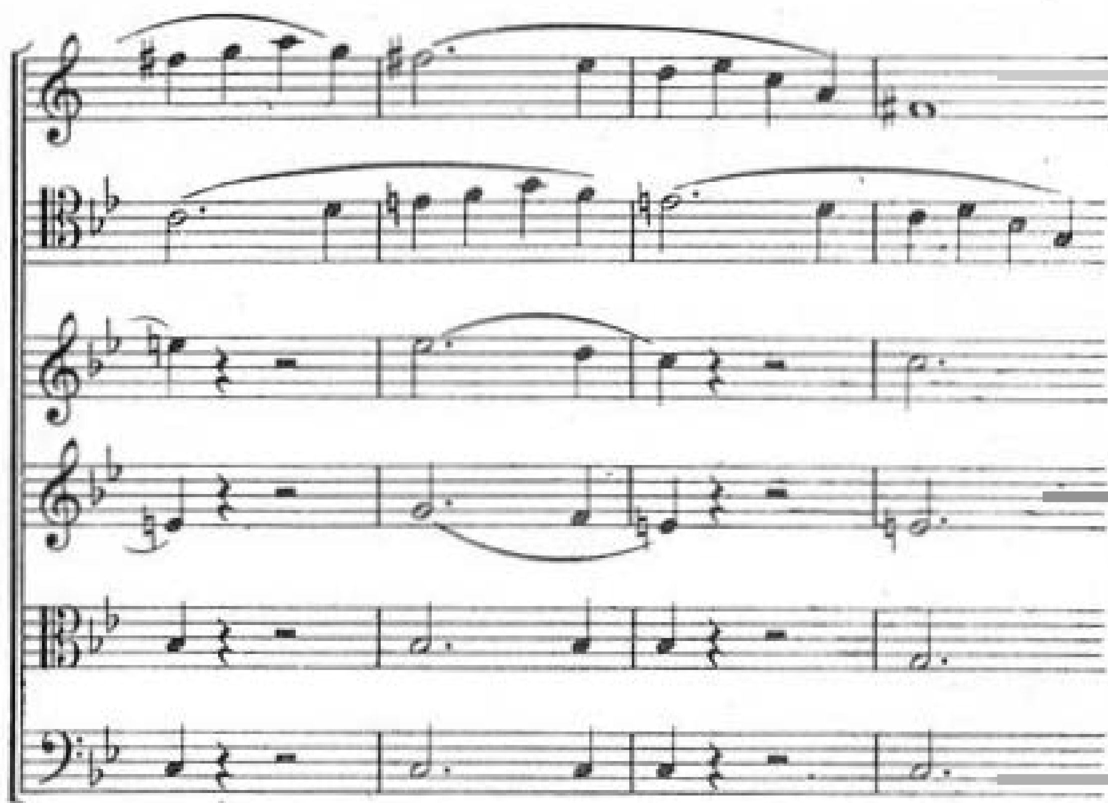
Violín II.

p

Viola

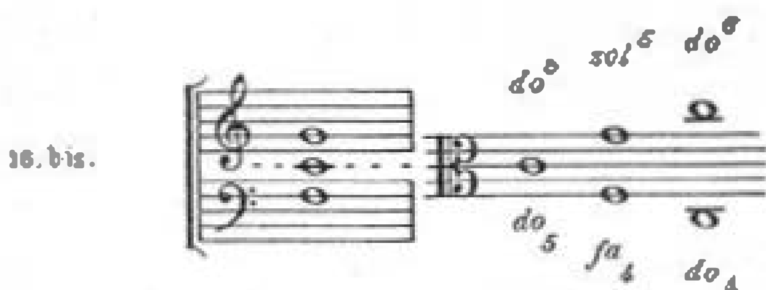
p

Violoncelos y Contrabajos



Para los que no tengan conocimiento de la clave de *do* en tercera (de contralto) para la viola indicamos a continuación un medio muy sencillo de aprender a leerla. La clave de *do* en tercera no es más que una C que con el tiempo se ha adornado y llegado a ser otra cosa (C ‖C ‖B), lo mismo que la clave (de *sol*) de violín no es más que una «*g*» (G 𝄞 𝄞) adornada, y la clave (de *fa*) del bajo una «*f*» adornada (F 𝄢 𝄢) (1). Las tres clases de claves constituyen una cadena de quintas: *fa, do, do, sol;* el *do* de la clave de *do* es el que debería encontrarse en la línea que falta entre la línea superior del bajo y la línea más baja del violín.

(1) En alemán, *c* quiere decir *do; g, sol,* y *f, fa.—N. del T.*



Si consideramos esta línea como la central de un pentagrama de cinco lineas, la más alta es la del *sol*, a saber, aquella en que se debe marcar la clave de *sol* (clave de violín), y la más baja la de *fa*, aquella en que la clave de *fa* (clave del bajo) debe marcarse.

Hay que pensar que cada una de estas tres notas representa una clave, y si además nos imaginamos que la octava superior del *do* es el reverso de su octava inferior, entonces será fácil deducir todas las demás notas de la imagen lograda con estas cinco.

Es incorrecto y conduce a equivocaciones una comparación unilateral entre las notas del pentagrama de la clave de *do* en tercera (contralto), y las del pentagrama en clave de *sol*, y ver un *si* en vez del *do* indicado por la clave, traduciéndolo un grado más alto para que sea un *do*. El que confíe manejar de tal modo el significado de las claves para aprender las notas, se verá obligado a esperar mucho tiempo antes de poder leerlas directamente.

Ya no es posible reproducir el ejemplo 16 con exactitud en el piano; por lo menos tenemos que abandonar el doblamiento (en la octava inferior) del bajo, que representa el contrabajo que acompaña el violoncello. Por supuesto, tal recurso no se adoptará más que cuando

haya absoluta necesidad (en los compases 4 al 7). Sería mejor marcar las notas del contrabajo como «apoyatura», siguiendo la técnica moderna de saltos rápidos:

17.

p dolce

Pero la ventaja que resulta del empleo de las apoyaturas, escritas entre paréntesis, no es bastante grande para compensar las dificultades que esto encierra. Veremos que en tales casos basta marcar el bajo de vez en cuando, y que aun se puede omitir del todo durante

un momento. Convendrá recordar esto en los casos en que haya un bajo profundo que se sostenga durante mucho tiempo, como, por ejemplo, ocurre en el siguiente trozo de la « obertura » del « Sueño de una noche de verano », de Mendelssohn.

18.

Flautas

pp

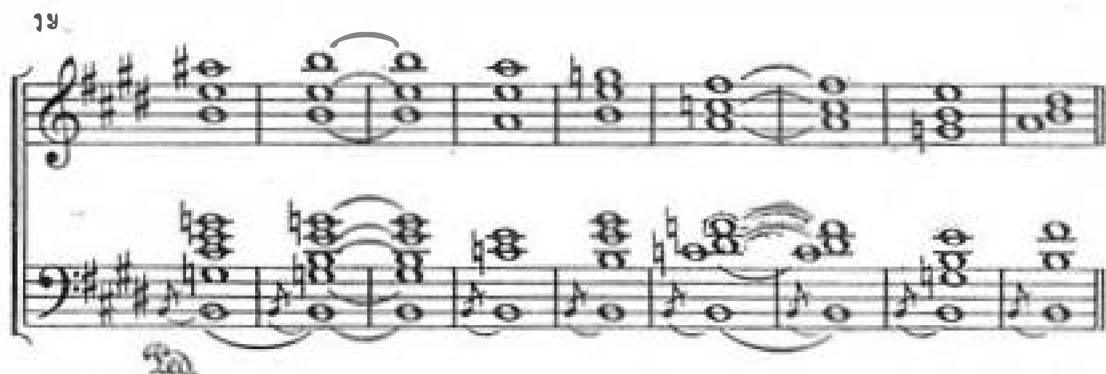
Clarinetes en *la*

Fagotes

pp

Trompas en *mi*

Esto podría reproducirse en el piano sirviéndose del pedal más o menos de la manera siguiente:



Tal ejecución aun debe considerarse como una representación fiel, y no como un arreglo propiamente dicho.

El bien conocido pasaje con carácter de coda, para trompas, del primer tiempo de la Sinfonía «Wald» («El bosque»), de J. Raff, conviene tocarlo ateniéndose estrictamente al texto. Para nuestros estudios constituye un buen ejercicio, en vista de la necesidad de imaginarse el fagote más abajo, y debido a la división en 4 o 5 pentagramas, de los que uno (el de la viola) tiene la clave de *do* en tercera, otro (el del contrabajo, que no hace octavas con el violoncello) se debe leer una octava más abajo.

En efecto, la lectura de la parte para trompas se completa interpretando el reiterado *do-fa* definitivamente como *fa-si bemol.*

20.

Fagote

pp

Trompa en *fa*

pp

Viola

pp

Cello

Contrabajo

pp

Aquí también el pianista encontrará fácilmente la manera de repartir las voces entre las dos manos.

21.

pp

dim.

Aquel trozo del *Andante* de la Sinfonía Pastoral de Beethoven que imita el cantar de las aves, obliga a un pequeño arreglo de la cadencia final.

22.

(Ruiseñor)

Flauta I.

cresc.

(Codorniz)

Oboe I.

Clarinetes en si♭

a 2. (Cuclillo)

22.919.

Fagotes

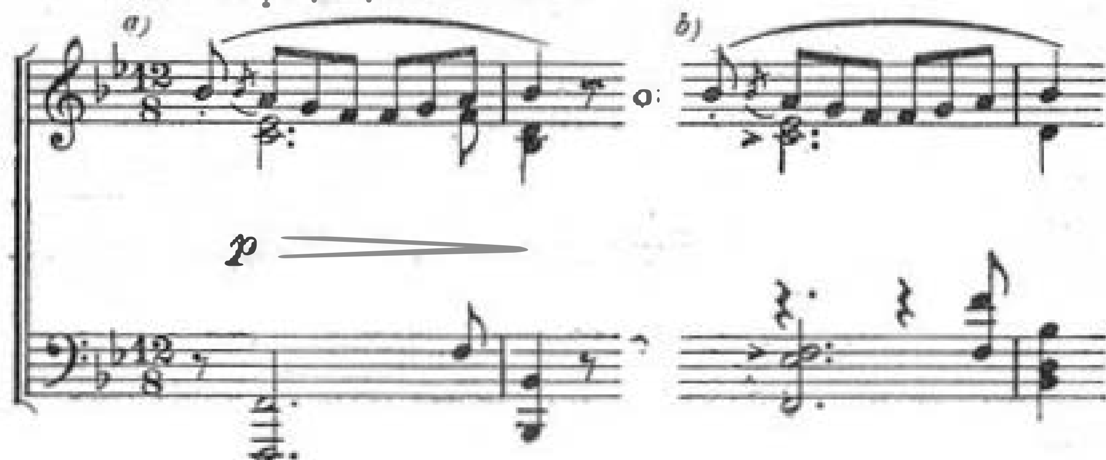
Trompas en si ♭

Violin I.

Violin II.
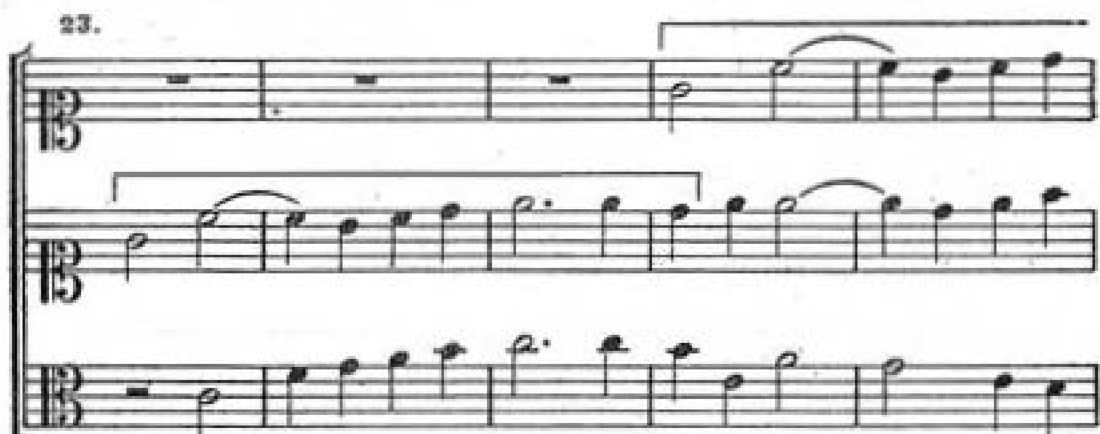
Viola
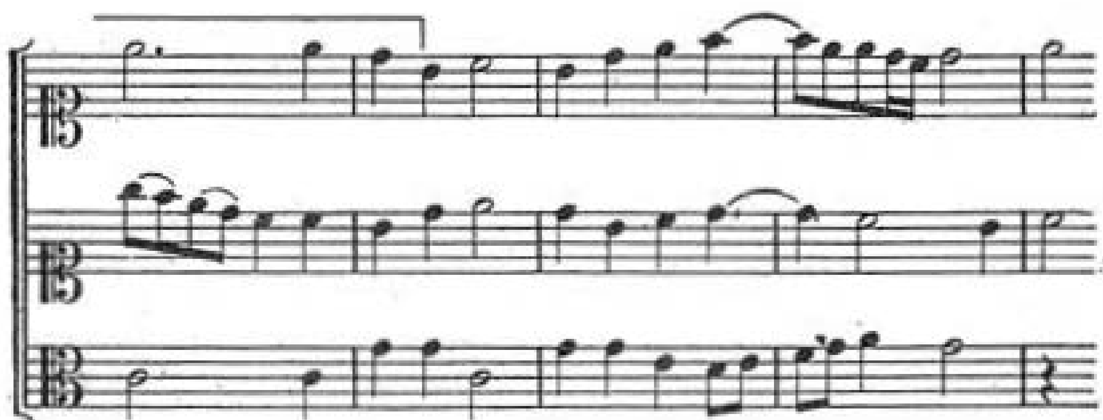
Vc. y Cjos.



En este caso o bien se sacrifica como en *a)* la segunda trompa, y la viola (que ejecuta la parte aguda de los segundos violines una octava más baja) o como en *b)* se omite el contrabajo (que toca una octava más baja que el violoncello).

Los dos ejemplos siguientes servirán para aclarar los problemas que plantean las composiciones polifónicas vocales del siglo XVI, con su múltiple cruzamiento de partes. Primero, un trozo a tres voces (2 sopranos y 1 contralto del motete a cinco voces de Palestrina: *Canite tuba in Sion (Rorate coeli desuper et nubes pluant justum)*.





No hay necesidad de dar aquí un arreglo para piano, pero se debería estudiar mucho el trozo para animar al estudiante a tocar composiciones vocales enteras. Se debe cuidar especialmente de las figuras temáticas (de las frases entre ⌐——¬). Resultaría mecánico y sería insólito en un buen músico limitarse a leer y tocar las notas juntas como están escritas, todo el tiempo. El verdadero músico más bien se ocupará de la construcción temática y armónica en conjunto, de manera que el tejido de voces se presente como una cadena variada de figuras temáticas llenas todas de expresión claramente definida. El quinto tomo de la «Historia Musical» de Ambros, o cualquier compilación de música antigua que esté al alcance del estudiante, le servirá para prepararse, y multiplicar sus estudios, familiarizándole así con composiciones a muchas voces. Un extracto del cuarto de los «Salmos penitenciales de David», por Orlando di Lasso, puede servir como un ejemplo más :

24.

Si - cut e - - -

rat in prin - ci - pi - o et

nunc et sem - - - - - - - per

Aquí se distinguen claramente cuatro cláusulas (cadencias), la primera y la segunda en *do menor*, la tercera en *si bemol mayor*, la cuarta en *mi bemol mayor*. Tales cadencias forman el hilo conductor que marca las divisiones principales, que señala los puntos de descanso, no obstante la entrada entrecruzada de voces nuevas. La sensación de un nuevo comienzo que se produce por figuras temáticas que llaman la atención, contrapesa así la sensación de final producida por las cadencias. A este efecto, peculiarmente complicado, el buen ejecutante prestará su atención constante, adquiriendo por este medio una apreciación más profunda del estilo polifónico, que ampliará mucho su propia actividad productiva. Con el fin de simplificar y para que sirva de

comprobación. damos seguidamente el trozo reducido a dos pentagramas:

25.

La gran dificultad para ejecutar al piano la partitura de una composición polifónica de más de cuatro voces, se debe al hecho de que cinco, seis o más partes siguen cada una su camino, de modo distinto de lo que sucede con las voces de una composición orquestal, de las que unas no son más que doblamientos en unísono u octava de

un número de partes más reducido, que en realidad forman la base. No obstante, aun cuando tales composiciones comprenden ocho o más partes, pocas veces exceden del alcance de las dos manos en el piano o el órgano, de manera que, en efecto, con pocas excepciones, las partes se pueden tocar exactamente por el ejecutante así. La apreciación perfecta de su significado verdadero es en numerosos casos una tarea difícil. Es verdad que gran parte de lo característico se pierde en la ejecución al piano o al órgano, puesto que en muchos casos el cruzamiento de las partes que en el coro se distinguen claramente gracias al carácter distintivo de las voces (Bajo, Tenor, Contralto, Soprano) se pierde con la ejecución en el piano o el órgano en una identidad de sonido. Claro que el ejecutante puede contribuir mucho con su imaginación, ya que estos ejercicios no son para tocarlos delante de un público, sino para el ejecutante mismo. Por eso, deberá cultivar constantemente el estudio de composiciones vocales *a capella* de muchas partes, hasta lograr facilidad en la comprensión, tanto en sus detalles como en las líneas generales, a fin de que la ejecución de tales partituras sea motivo de goce artístico para él mismo. Y, puesto que la comprensión de tales obras complicadas es, en sí, de gran valor para el músico que aspira a cosas más altas, debe tener presente lo muy útiles que le serán para otros fines la facilidad y percepción rápida así adquiridas.

El que se haya familiarizado con el enlazamiento de las voces en las composiciones de los maestros de la polifonía sabrá leer con facilidad los pasajes más com-

plicados en las partituras orquestales modernas ; distinguirá rápidamente lo que no es más que accesorio, y reconocerá la base de las figuras temáticas verdaderas a través de los floreos más complicados.

Para terminar lo que no es más que un capítulo preparatorio y preliminar de la verdadera ejecución de partituras, vuelvo a insistir en que la mejor preparación para los ejercicios a solucionar es adquirir una comprensión de las complicaciones de la composición polifónica, y que, por lo tanto, la ejecución de las obras para piano y órgano de Bach, lo mismo que de las composiciones vocales más antiguas de todas clases, en estilo imitatorio, debe constituir la base del trabajo. Para esto no hace falta ningún libro ; no hace falta otra cosa que una voluntad de hierro e incansable energía. En comparación con la riqueza de conocimientos, de verdaderos conocimientos artísticos, que resultan de tal estudio, toda la introducción a la ejecución de partituras parece poco más que una compilación de nociones prácticas y utilitarias relativas al empleo útil de tan valioso conocimiento. No se trata más que de un convencionalismo que consiste en insertar figuras sustitutivas apenas suficientes para reemplazar algo más perfecto, que se percibe claramente, pero que no puede producir su verdadero efecto más que en su forma original, siendo ejecutado por un gran conjunto y que, al reducir la partitura al piano, no puede por menos que ser reemplazado en forma imperfecta y vaga. En una palabra, la ejecución de partituras no conduce a la comprensión de las mismas, más bien la presupone.

No debe apartarnos de nuestro objeto esta conclusión; pues, ciertamente, no ha de olvidarse que al ejecutar una partitura tenemos la sensación viva de un sonido que si no se nos da en su calidad exacta, por lo menos es ésta bastante aproximada; que sirve de estímulo y refuerza la imaginación musical. Hasta podría decirse con exactitud que no se puede traducir correctamente la partitura al sonido del piano más que en lo que a primera vista se entiende; sin embargo, tales ejercicios refuerzan y desarrollan el entendimiento, y ponen al estudiante en condiciones de seguir con otros aun más difíciles. Por lo tanto, se llega a la conclusión de que el estudio de la música polifónica de piano y la vocal, no tanto sirve como preparación para las tentativas preliminares de tocar partituras, como para constituir, durante todo su estudio, el medio más importante para progresar en estas materias.

Para llegar a dominar la ejecución de composiciones orquestales sencillas, directamente de la partitura, bastará haber hecho los primeros estudios en la ejecución de la música polifónica. Mas para poder comprender las creaciones más sublimes de los grandes maestros, hace falta toda la educación que sólo puede proporcionar la escuela polifónica. Sólo bajo este sentido quiero que se comprenda la distinción que hago a la literatura polifónica. No es que podamos dar por terminado su estudio, para luego seguir con otras tareas más difíciles, sino que, hasta que se hayan conseguido los fines más altos, ella nos servirá de fiel mentor. Tocar al piano o al órgano fugas y otras composiciones escritas en el estilo

propio, como también obras vocales, constituye la preparación más importante para toda clase de ejecución de partituras. Sin embargo, por motivos ya explicados, nos abstendremos de dedicar a ello más espacio en la presente obra para poder dar mayor número de ejemplos, del mismo modo que renunciamos a estudiar sistemáticamente el bajo cifrado que es la base principal. Aquí no se puede hacer más que demostrar como, a base del conocimiento y de la habilidad adquirida en otra parte, la ejecución de partituras se amplía hasta llegar a ser el arte de transcribir por un solo ejecutante, al piano, música compuesta para un gran conjunto de instrumentos, de tal modo que en muchos casos dista mucho de la lectura textual de las notas tales como están escritas.

II. Arreglos sencillos

Vamos ahora a reducir la partitura al piano procurando ejecutar unidamente alguna obra completa escrita para un conjunto. El cuarteto de cuerda en *re mayor* de Mozart, que está al alcance de todo estudiante en la edición de partituras pequeñas Payne (1), puede servir de base para este primer ensayo práctico; encontraremos en él numerosas ocasiones para hacer comentarios generales. En vista de que no se emplea para los instrumentos de cuerda ninguna notación de transporte, el pianista no encuentra nada desacostumbrado, sino la clave de *do* en tercera para la viola. En algunas obras se emplea mucho la clave de *do* en cuarta para los pasajes de solo del violoncello. En su lugar, en ciertos sitios Mozart ha introducido la clave de *sol*, empleándola en el mismo sentido en que se emplea en las partituras de coro cuando se usan para voces de tenor, es decir, se escriben las notas una octava más alta de lo que suenan. Quienes se hayan familiarizado, en sus ejercicios de armonía, con tales sistemas de notación, y, por lo tanto, se hayan acostumbrado a ver escritas las cuatro voces en

(1) También la edición *Philharmonia*, de Viena, la tiene editada con más propiedad y con los compases enumerados; lleva el número 334. — *N. del T.*

pentagramas distintos, por regla general no encontrarán de vez en cuando más dificultad que la de no poder tocar con sólo dos manos la composición tal como está escrita, dificultad que constituye el verdadero problema de ejecutar la partitura al piano.

En vista de que el cuarteto escogido es fácilmente comprensible y homofónico casi por completo, los problemas que encierra son bastante sencillos y fáciles de solucionar. Los primeros ocho compases (hasta la entrada del Cello) se pueden tocar por cualquier principiante sin necesidad de omitir ni trasladar de sitio nota alguna. Si ha comprendido bien el significado de la clave de *do* en tercera, según la explicación de la página 39, no dudará en leer la nota de los primeros cuatro compases como *re* (puesto que está colocada directamente encima del *do*). El maestro hará bien en llamar la atención del principiante repetidas veces sobre la particularidad de que la línea de en medio significa el *do*[5], es decir, el *do* central del teclado del piano (1). Los que hayan aprendido las notas de acuerdo con el plan expuesto en alguna de mis «Escuelas para Piano» se familiarizarán fácilmente con la idea de que un pentagrama de cinco líneas puede tener varios otros significados, además de los correspondientes a las claves de *sol* y *fa*. En el sexto compás, cuando el estudiante haya definido correctamente el *la* de la viola desde el *do* central, podrá, sin más requisitos, leer las notas siguientes como una progresión de

(1) Según la escala acústica es el *do* número 19, el quinto *do* que aparece en la escala acústica, y de aquí el que se escriba así: *do*[5]. Véase al final la escala acústica.—*N. del T.*

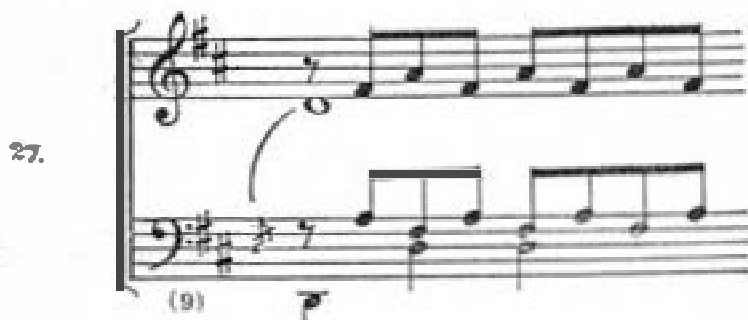
segundas, *la, si, do sostenido, re* (paralelas en terceras al *do sostenido, re, mi, fa sostenido*, del segundo violín). En los compases 7 y 8 si se hace cargo de que el *la sostenido* de la viola forma octava con el violín, no tendrá necesidad de leer las diez notas siguientes una por una. Pronto el estudiante mismo descubrirá facilidades de esta clase al leer. Un buen maestro ahorrará mucho tiempo llamando su atención sobre ellas en todas las ocasiones que se presenten, desde el principio.

En lo que se refiere al compás 9, en el que la melodía principal, hasta ahora tocada por el primer violín, pasa a la viola, y la entrada del violoncello añade una cuarta voz a la armonía, se plantea la cuestión de si debemos seguir estrictamente la notación, o si es oportuno que nos apartemos de ella para que la melodía resalte mejor. Tocarla tal como está escrita no es, ni mucho menos, imposible.

26.

(9)
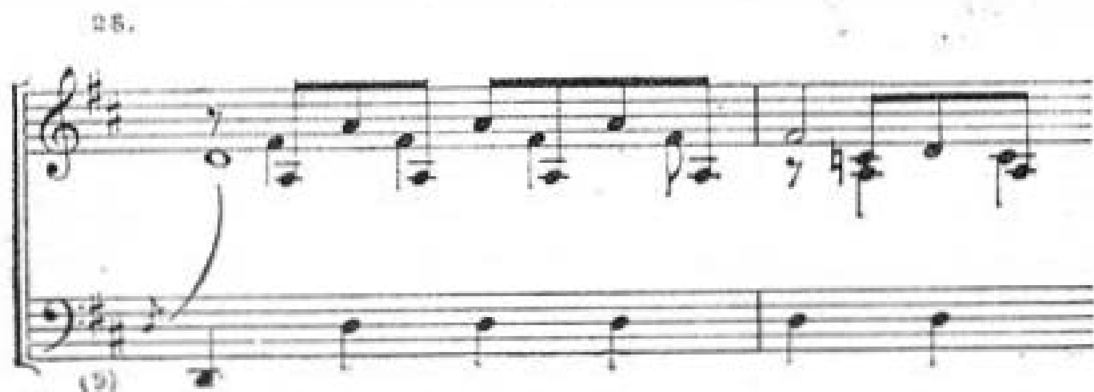
Sin embargo, ello tiene muchos inconvenientes: por ejemplo, la dificultad de ejecutar el primero y el último de estos compases, que exigen, para que resalte la melodía, hacer una presión especial en las notas melódicas (en las composiciones de carácter homofónico para el piano, se encuentran rara vez dificultades de esta índole), siendo otro inconveniente la imposibilidad de conservar el *legato* de las corcheas acompañantes. La repetición de notas que, en la notación condensada, salta en seguida a la vista (primer compás *fa sostenido*, segundo compás *do*, tercer compás *si*, cuarto compás *do sostenido*, y luego *mi*) produce un efecto raro en el piano, pues destruye el *legato*, y da por resultado una diferencia no pensada por el autor en los primeros compases, y que no se encuentra en la notación primitiva para instrumentos de cuerda. El primer violín da su *fa ♯ la fa ♯ la* en un *legato* tan perfecto como el segundo violín su *la fa sostenido la fa sostenido*; la ausencia de este efecto es una pérdida definitiva. Un recurso posible sería dar a la figura del segundo violín el *fa sostenido* inferior (sonido que no existe en el violín).
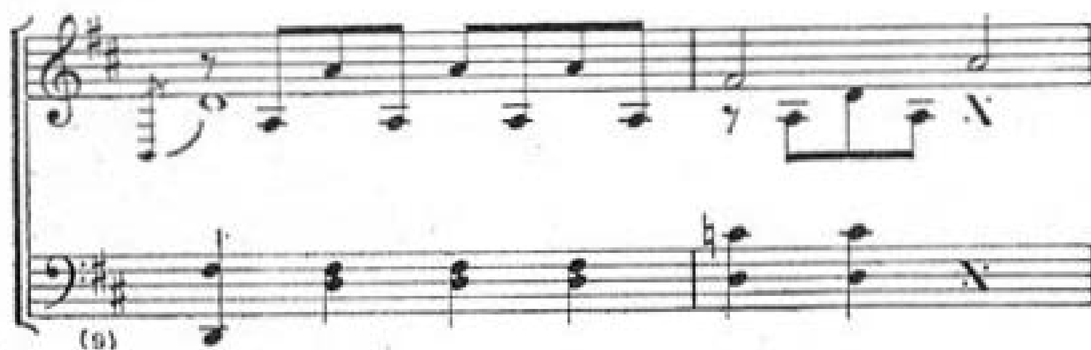


Pero este recurso no se podría seguir más que para un solo compás, pues una inversión correspondiente en

los siguientes compases llevaría la parte del tenor más abajo que la del bajo, lo que desfiguraría el dibujo y echaría a perder el plan de las voces. Sería mejor y más práctico procurar sustituir parcialmente las negras por corcheas reiteradas.
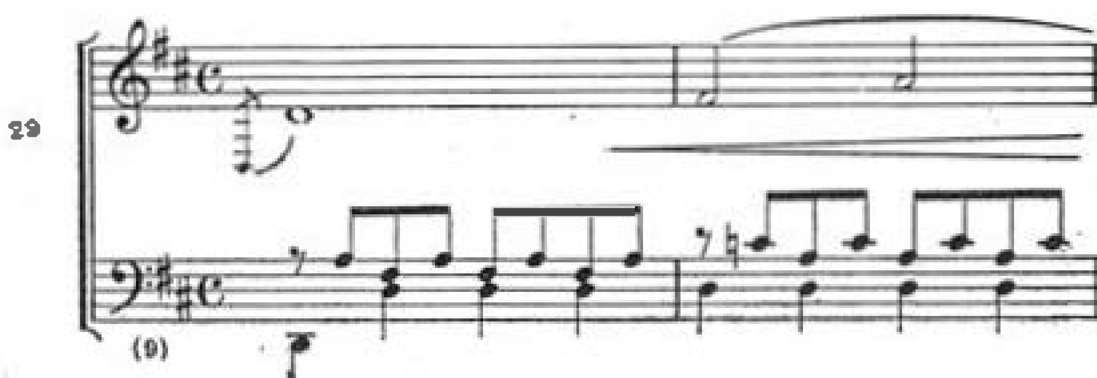
28.
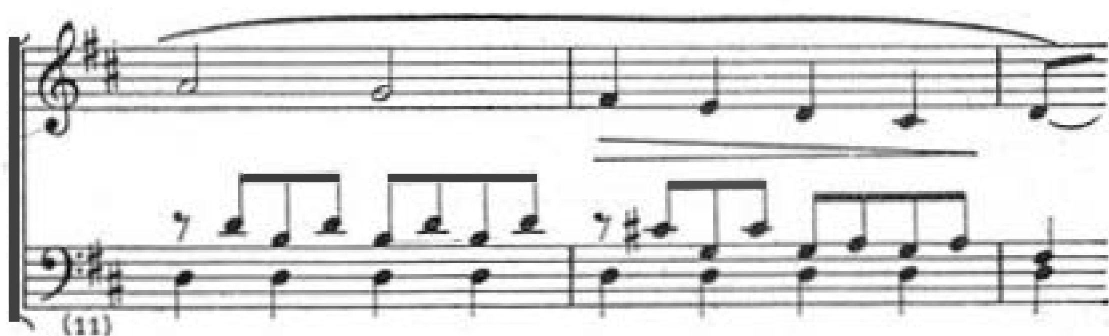


O bien:



Hasta estos arreglos complicarían la técnica más de lo debido, dada la sencillez del pasaje; pues, en realidad, no es más que una repetición de lo del principio pero una octava más baja. Podemos, pues, con facilidad pasar por alto el hecho de que en el primero y último compases, el acompañamiento está encima de la melodía, acompañando todo el tiempo lo mismo que en los primeros compases.
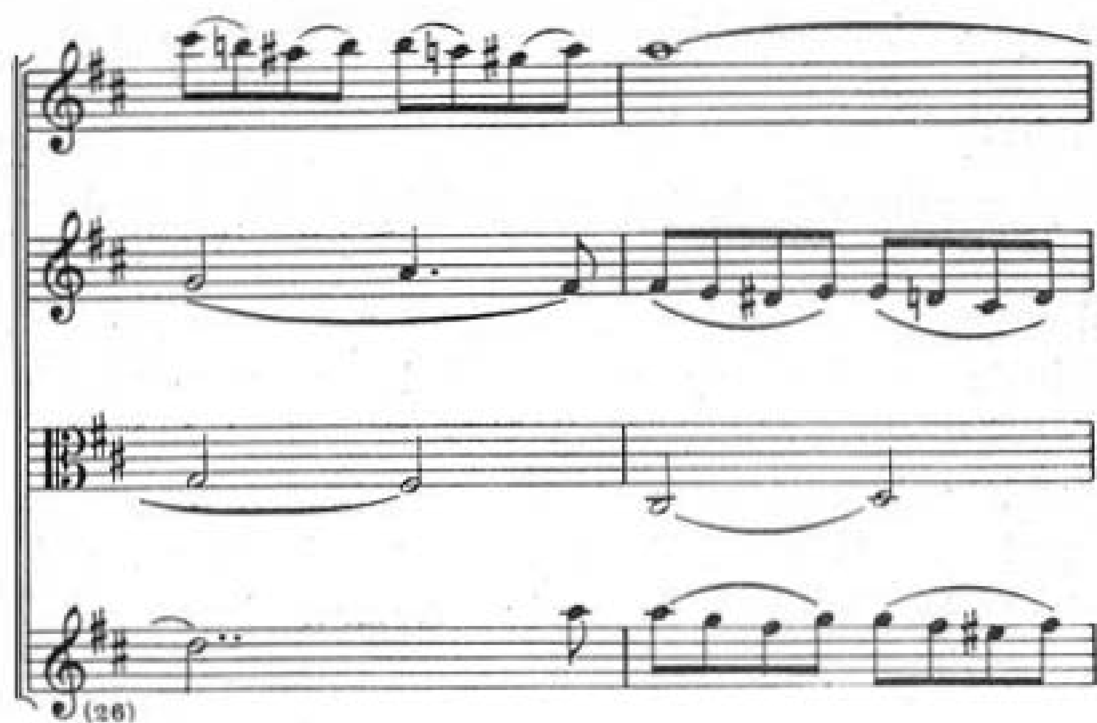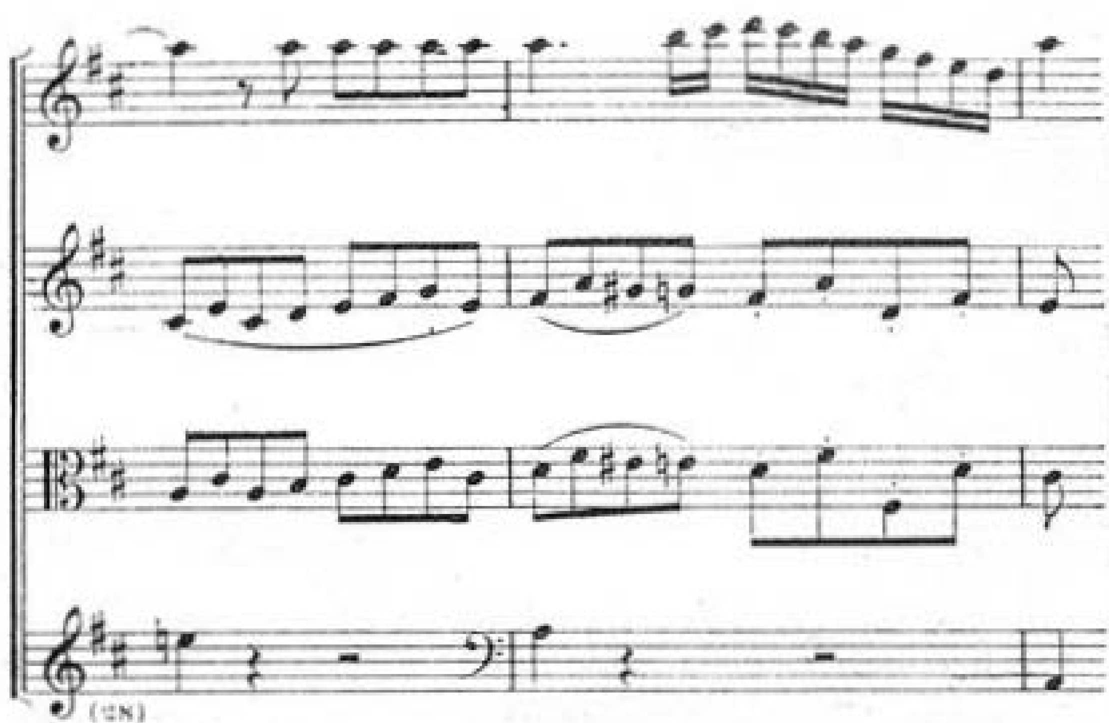




Al adoptar resueltamente esta simplificación, damos un paso rápido en el arte de ejecutar la partitura al piano. Porque, naturalmente, tal procedimiento presupone un discernimiento preciso de lo que tiene importancia y es esencial en la intención del compositor y en el efecto a producir, en comparación con lo meramente accesorio. Llegamos a la conclusión de que no es mediante el acompañamiento situado encima de la melodía en los compases 9 y 12 como se consigue el efecto perseguido, sino por el hecho de que el *legato* continúe; y que si el acompañamiento en los compases 9 a 12 lo hemos confiado a dos voces, en vez de tres, era por la poca distancia que separaba el bajo de la melodía. Hubiéramos podido ir un poco más lejos, dando a la voz de en medio

la forma del segundo violín en los compases 1 a 4 sin miedo de interpretar mal la intención del compositor.

Los compases siguientes se pueden tocar en el piano tal como están, sin modificaciones. El hecho de que, en el compás 14, las dos partes de violín se encuentran bajo la melodía ya no es novedad para nosotros; lo único que hace falta es invertir las voces mentalmente, conservando la altura intacta, tal como está escrita. En el compás 23 el violoncello (anotado en clave de *sol*) (1) lleva la dirección, y, durante unos cinco compases, origina alguna dificultad para la lectura.

(1) En la edición *Philharmonia* el violoncello está anotado en clave de *do* en cuarta. —*N. del T.*





La parte del violoncello en la clave de *sol*, como ya hemos observado, tiene que leerse una octava más abajo; por lo tanto, empieza con el mismo *la* que el segundo violín. Como cosa natural, la mano derecha toca

la parte del violoncello al principio, pero tiene que pasarla a la mano izquierda en el compás 25, para poder tocar la parte del primer violín. En los compases 27-29 se llega más allá de lo que se puede tocar en el piano ; no existe otra solución que dejar el *la* agudo en el compás 27; sin embargo, se puede sustituir, sin pérdida verdadera, por el *la* más bajo. Por otra parte, sería mejor dejar las notas inferiores del bajo en los compases 30-32, de manera que el trozo entero sería así :
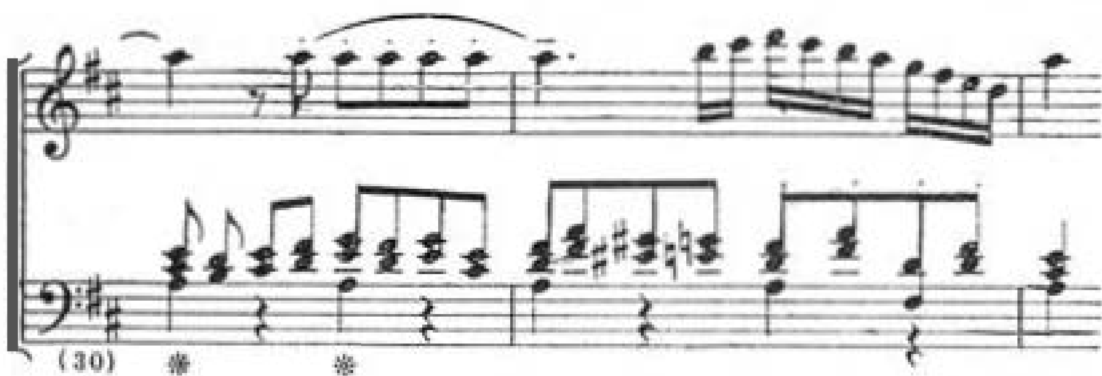
31.

(23)

NB.

(26)

(28)
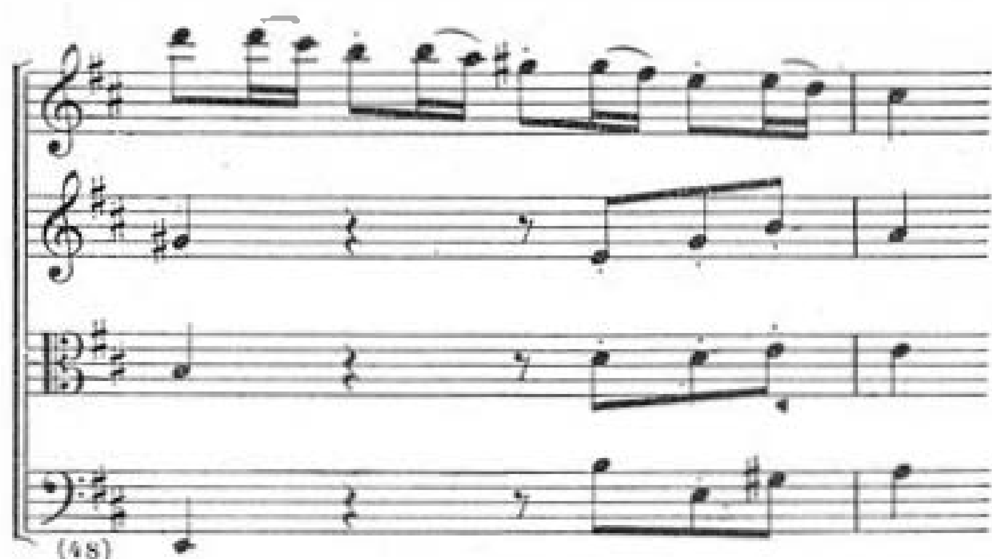


Los primeros doce compases del segundo tema que sigue luego, necesitan varias inversiones mentales de las voces, en vista de que la melodía sube varias veces encima de las partes acompañantes, que forman un contrapunto en terceras.

32.
Violín I.
Violín II.
p
dolce
Violoncelo
(32)

etc.
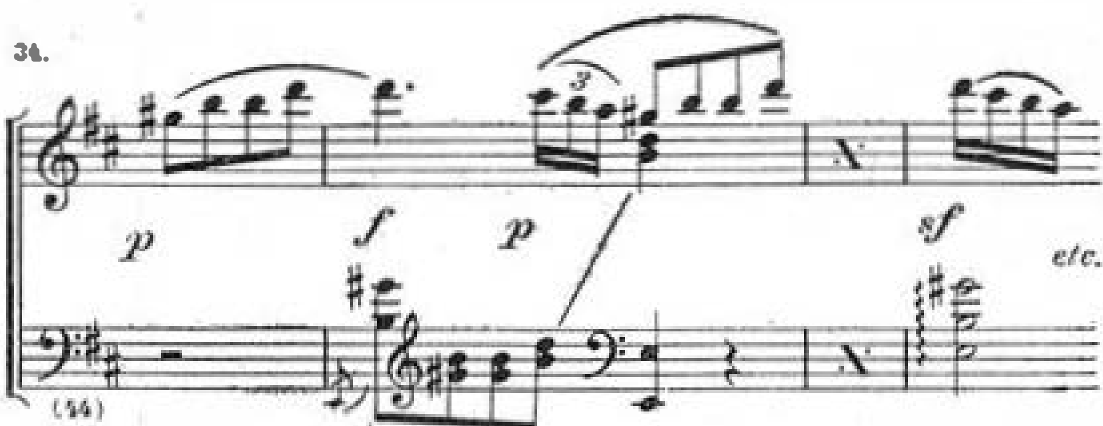
Sin embargo, se puede tocar todo tal como está escrito, y no habría necesidad de modificar nada, puesto que en este ejemplo el cruzamiento de las partes se ad-

vierte que es un efecto intencionado. En cambio, los compases 44 al 47 no es posible tocarlos tal como están escritos; por lo tanto, es imprescindible arreglarlos. La imitación por el segundo violín del tema del primer violín, principalmente, es necesario conservarla intacta durante todo el trozo.



Una solución que satisfaga todas las necesidades casi no es posible a menos de hacer saltos difíciles con el fin de conservar también el *mi* bajo (29) del violoncello.

34.
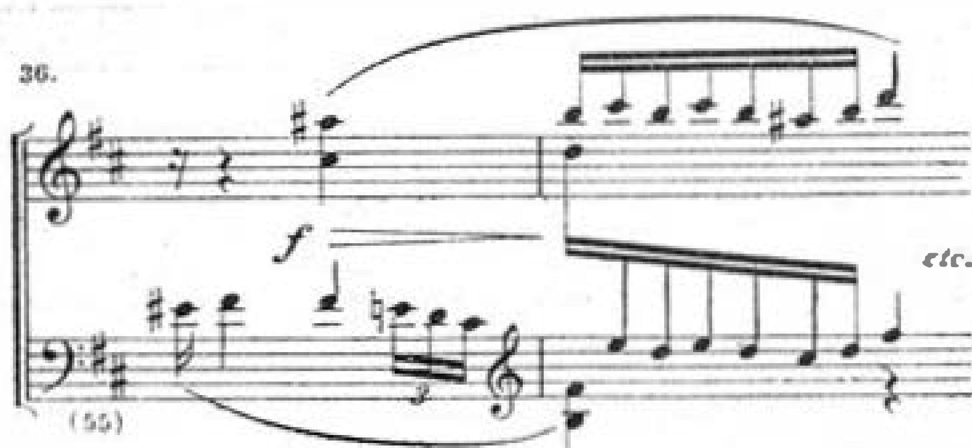


Pero este es un medio que encierra grandes dificultades para el que no es pianista, por lo que no es recomendable su empleo, al menos en los ejercicios sencillos. Por lo tanto, no queda más remedio que sacrificar el *mi* bajo que lleva el acento en el tiempo pesante de los compases 45 y 46, y sustituir los acordes *sforzando* (compás 47) por otras combinaciones que se puedan tocar fácilmente en el piano. Con esto casi no

se notará diferencia, si se toca la imitación una octava más baja, con el objeto de que no suene pobremente, y añadiendo un *mi* (compás 41) con el pulgar de la mano derecha para llenar la distancia aumentada.
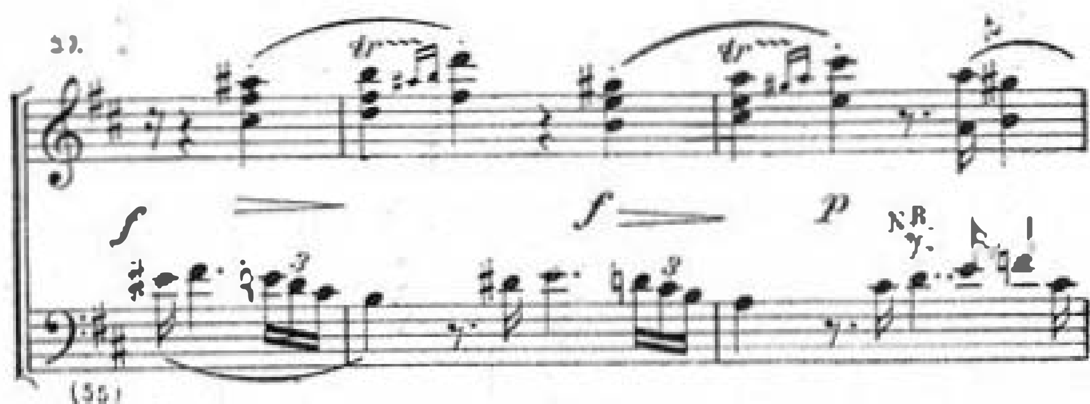
Si el objeto principal al reducir la partitura al piano es presentar una partitura orquestal en una forma apropiada al mismo, será posible, sin incurrir en el peligro de que nos acusen de falta de respeto, ensayar tales

alteraciones en todos los casos, siempre que se mantengan sustancialmente los rasgos salientes del dibujo.

Las cadencias finales siguientes, que completan la primera parte, también necesitan toda una serie de semejantes transformaciones sencillas. Los compases 49-54 se pueden ejecutar sin cambio, puesto que son apropiados al piano. Por otro lado, sería inútil molestarse en ejecutar exactamente los compases 55-57, poco más o menos como sigue:



Esto siempre será molesto para el ejecutante. Basta aquí dar el tema principal únicamente a la mano izquierda, para estrechar los acordes tan separados de las tres partes superiores, según la costumbre del bajo cifrado, y de indicar los trinos solamente en la voz superior.



El pasaje *piano* en NB. no se debe cambiar en ningún modo. Nadie lo interpretará como cambio de posición.
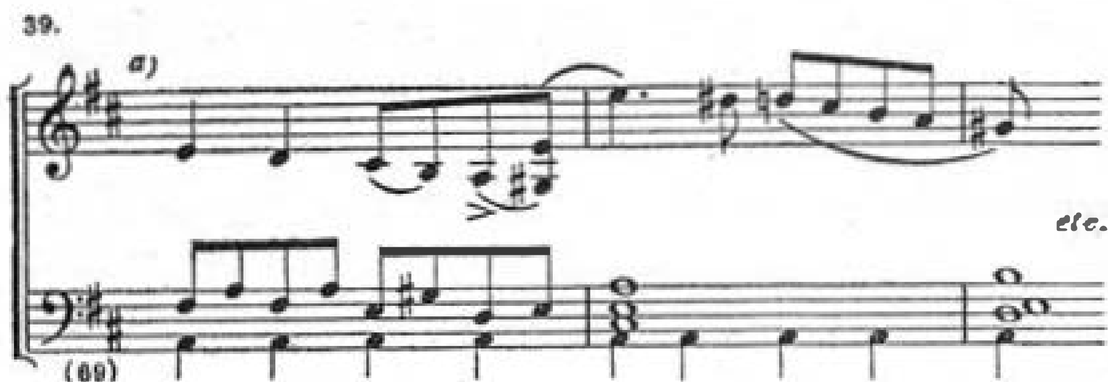
Los compases 61-64 a su vez admiten algo de libertad en la reducción, puesto que los acordes que se encuentran bajo los tresillos se pueden, sin pérdida, reducir a tres notas, omitiendo el *mi*, tan poco conveniente para la mano derecha, y en el compás 63 la parte alta y la baja se pueden fundir en una.

38.
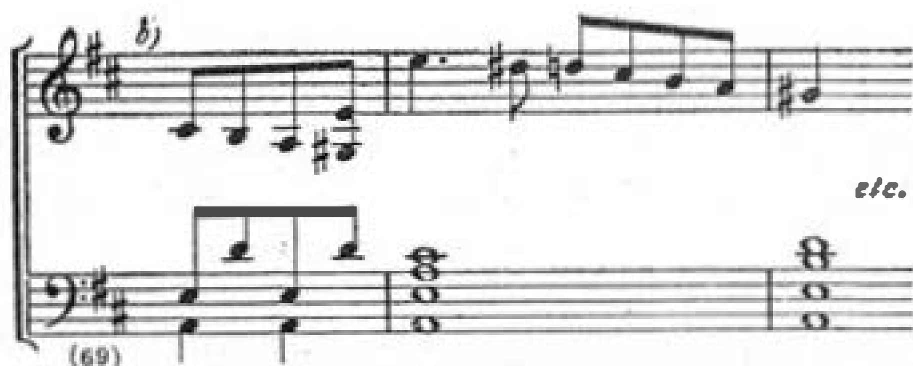
(62)

(64)

Aunque la forma del ejemplo 38 *a*) no presente ninguna dificultad especial, su forma es, claramente, la más corriente para piano (especialmente en Mozart), y en este caso cumple perfectamente su fin. El compás 70 se puede simplificar algo, a saber :
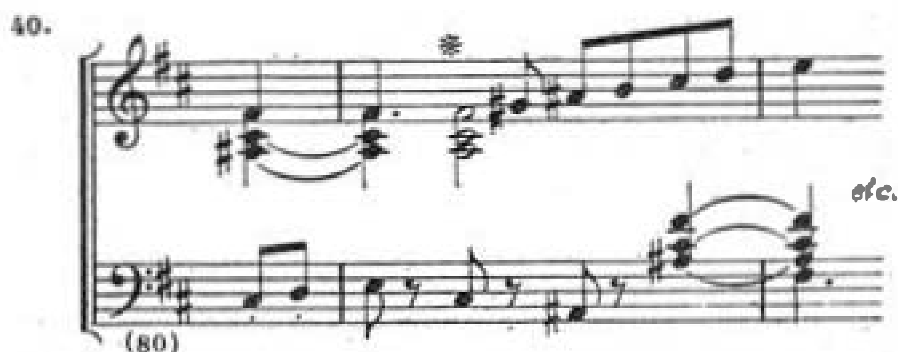


en vez de:



Lo que nos conduce a esta decisión no es tanto la imposibilidad de tocar el original, como la perfecta adecuación de la forma simplicada en el caso presente. Además, en el ejemplo 39 *b)*, la conducción de las voces queda inútilmente confusa en la anacrusa (del compás 69 al 70), lo que no sucede al ejecutarse el cuarteto, debido al tono más *suave* de la viola.

Los primeros ocho compases de la segunda parte (principio del desarrollo, compases 78-85) se pueden tocar tal como están escritos. Sin embargo, conviene advertir que basta tocar los acordes sincopados sin sostenerlos, cuando la mano tiene que hacer en otra parte.



Una de las ventajas más importantes y más útiles de la música para piano, es que las notas tocadas con fuerza y levantadas en seguida pueden aparecer y entenderse como notas tenidas (prolongadas). Por lo tanto, aunque no es imposible sostener el acorde marcado en *, no hay gran necesidad de hacerlo, ya que por medio del pedal se puede prolongar el sonido a pesar de haber abandonado las teclas. Pero debe entenderse claramente que, aun en los casos en que esto no es posible, basta sólo tocar la nota para que el ejecutante y el oyente se la figuren de más duración, dondequiera que lo exija la coherencia.

Es esta característica especial del piano, reconocida por acuerdo general, la que hace posible la interpretación en forma de composición amplia de varias voces.

Los compases 86-93, que no se pueden tocar exactamente, constituyen otro problema.

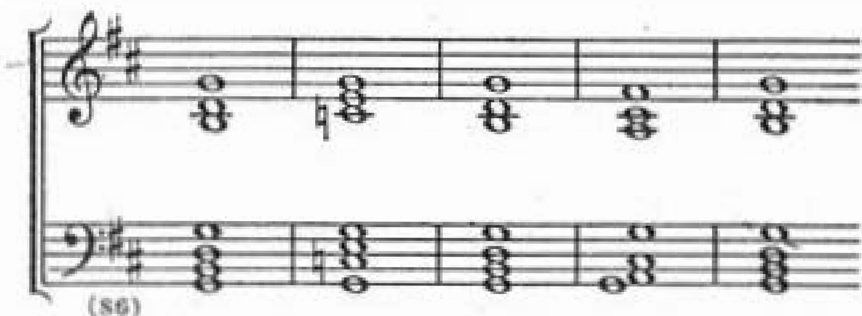
41.

(86)

El efecto de serena contemplación que suscita el acompañamiento de esta canción por medio del *sol* (41) prolongado de la viola y los arpegios *legato* del segundo violín (en corcheas) y del violoncello (en negras) de ningún modo debe sacrificarse al intento de efectuar una ejecución exacta de lo escrito. El ejecutante al piano debería más bien buscar una forma que conservara esta

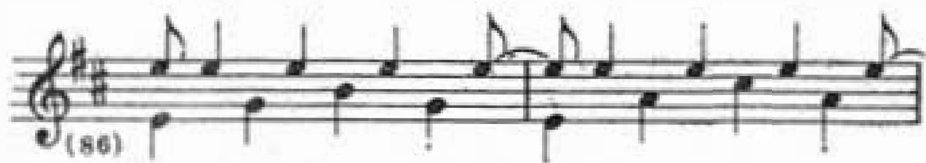
sensación de tranquilidad. Si nos imaginamos los elementos rítmicos en su forma original de acompañamiento, vemos una figuración de corcheas (viola) combinada con otra de negras (violoncello), pero siempre con el descanso característico sobre el *sol*. (Las notas del acorde de *sol mayor* no hacen más que pasar a sus contiguas). La armonía figurada es la siguiente:

42.
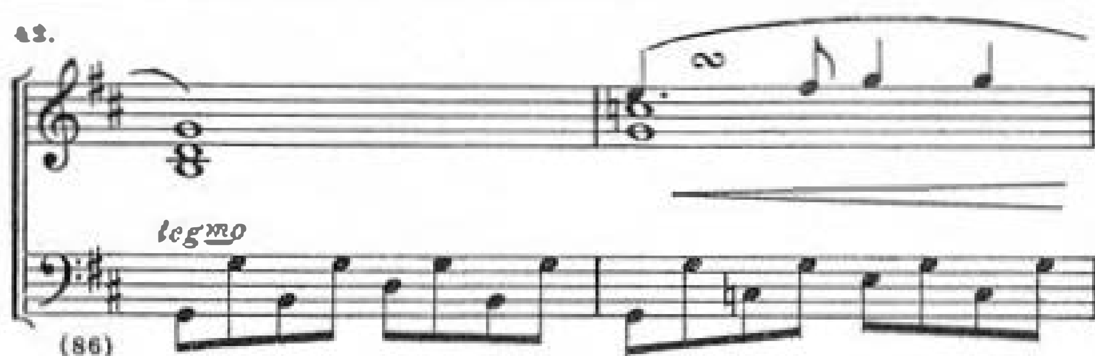


Por lo tanto conservaremos la referida característica, combinando el movimiento en corcheas y el *sol* prolongado de las dos voces de en medio, en el bajo, por medio de un *sol* reiterado en corcheas sincopadas, y añadiendo a la melodía, con objeto de reforzarla, toda la armonía que esté convenientemente al alcance de la mano derecha.

En vez de lo que sigue, que peca de rigidez y resulta de una complicación innecesaria:



haríamos mejor en servirnos de una sencilla notación en corcheas, la que, tocándose *legatissimo*, llega a ser la misma cosa, y, por añadidura, representa un *sol* (44) prolongado en el bajo, así:



Los compases siguientes no necesitan arreglo, pero constituyen un estudio excelente, debido a los frecuentes cambios de posición. Naturalmente que no se toca:

44.

NB.

etc.

NB.

(94)

sino así:

Es decir, es mejor confiar la repetición de notas a aquella mano que inmediatamente después tiene que volver a la misma posición, que dejar que la misma mano ejecute el trozo para efectuar seguidamente saltos peligrosos. En realidad, estas cosas pertenecen exclusivamente a la técnica de ejecución pianística, y se encuentran fuera de los límites de este tratado.

La imitación estrechada del compás 98, por lo tanto, es posible hacerla y se debería hacer.

45.

2 veces

(98)
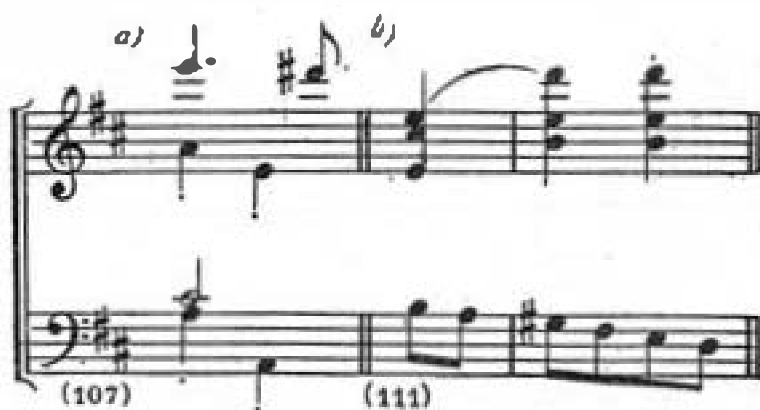
NB.

(101)

(103)

En los compases 101-102 (en NB.), la sustitución del *mi bemol* prolongado del segundo violín por el *mi bemol* repetido, es conveniente por razones de técnica; pues, en cualquier caso, se tiene que abandonar el *mi bemol* después del *ancus (coulé* de los franceses) *si bemol la sol.* Esto, sin embargo, encierra el peligro de que se pierda de vista por completo el *mi bemol* y que se interprete mal la conducción de las voces. El efecto de prolongarse el *mi bemol* hasta dentro del compás siguiente se perdería entonces completamente. Los últimos compases del desarrollo (compases 105-116), que conducen de nuevo al tema primero, contienen algunas otras combinaciones de motivos temáticos; por lo tanto no son estrictamente homofónicos, sino ampliados por elementos contrapuntíslicos que exigen una consideración más severa, y, como no se pueden ejecutar en el piano tal como están escritos, resulta dificultoso sobrepasar sus límites.

Ejecutar un pasaje como el siguiente



arpegiando, sería de aconsejar solamente si hubiese motivos para conservar todas las notas en su lugar, es

decir, si cada voz fuese temática, y no hubiese nada de accesorio. Este, sin embargo, no es el caso. En el pasaje *a*) es claro que el segundo violín no hace más que unirse al *staccato* hacia abajo del Cello. En *b*) es igualmente claro que las tres voces suben juntas en acordes, y que sólo la parte superior se debe conservar intacta. Por lo tanto, ejecutaremos el pasaje de esta manera :

47.

p *p*

(105)
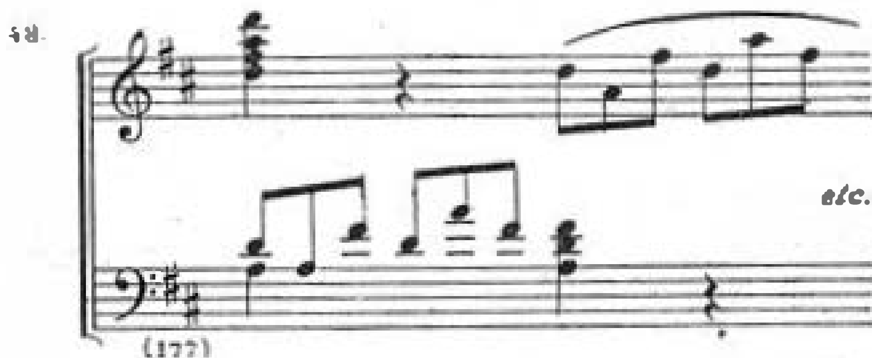
(108) *Tema*

f
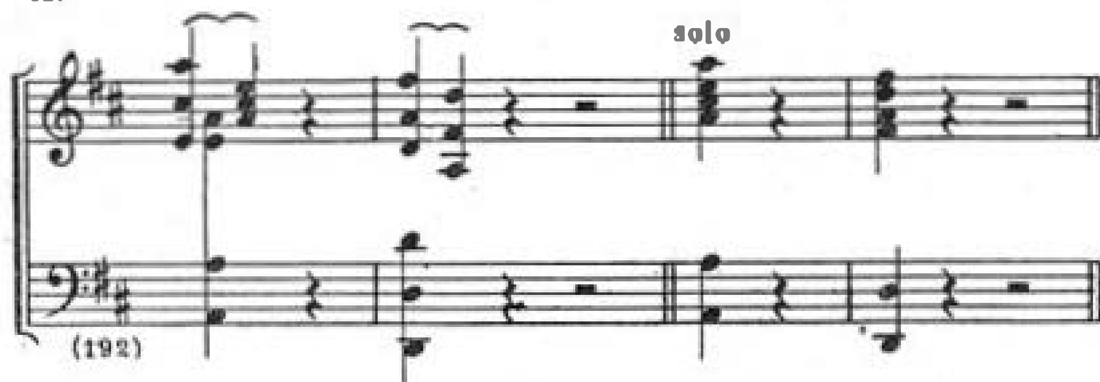
(111)



La repetición del tema es tan fiel que hasta la transposición que empieza en el compás 158 no constituye ningún problema nuevo. Únicamente el compás 176 se aparta algo del compás 61, puesto que los tresillos empiezan en la posición baja del primer violín, ascendiendo gradualmente a las posiciones altas; por lo tanto, el primer acorde acentuado debe colocarse en la posición alta mientras que los demás se trasladan a una posición parecida a la del compás 61.
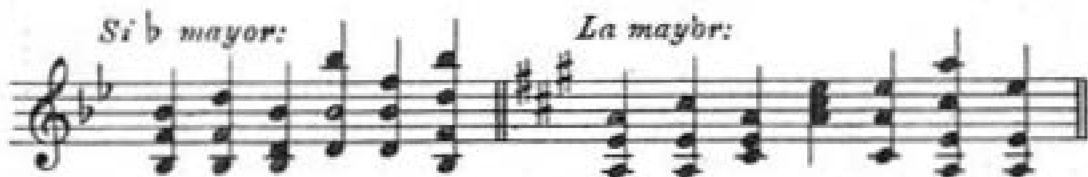


Naturalmente que los dos acordes finales de la composición, en vista de que su forma está supeditada a la técnica del violín, se sustituyen por dos acordes llenos apropiados al piano, teniendo cuidado en conservar lo esencial, es decir, las notas más altas y bajas; por lo tanto, en vez de



Acordes de esta índole, arrastrados a través de las cuerdas, estaban muy en boga en la época de Mozart, especialmente en los principios de sinfonías, cuartetos, etcétera. y se escriben más o menos de la misma manera por todos los compositores, a saber, en las posiciones más convenientes para su manejo. A continuación doy juntos, según vienen a la mano, los más corrientes para el violín:
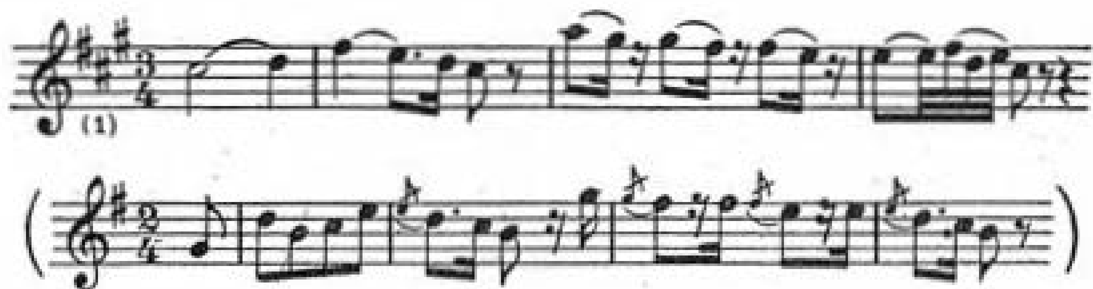








La mayor parte de estos acordes no son pianísticos por ser su extensión demasiado grande (algunos pasan de dos octavas). Sería locura querer reproducirlos fielmente al reducir la partitura al piano, pues, en la mayoría de los casos no obedecen a ninguna intención artística especial, sino que muchas veces son una modificación de la idea del compositor para adaptarse a las características técnicas especiales de los instrumentos. Es razonable, pues, ejecutar tales acentos de acordes al piano según la técnica de éste. Aun la conservación de la nota más alta no es siempre una necesidad. Hay que asegurarse, especialmente en los casos en que se empleen instrumentos de viento además de los de cuerda (en las sinfonías, etcétera), si las notas más altas de los acordes del violín tienen verdaderamente la significación de notas más altas; o si las formas empleadas no son más que casuales, encontrándose más convenientes por razones de técnica.
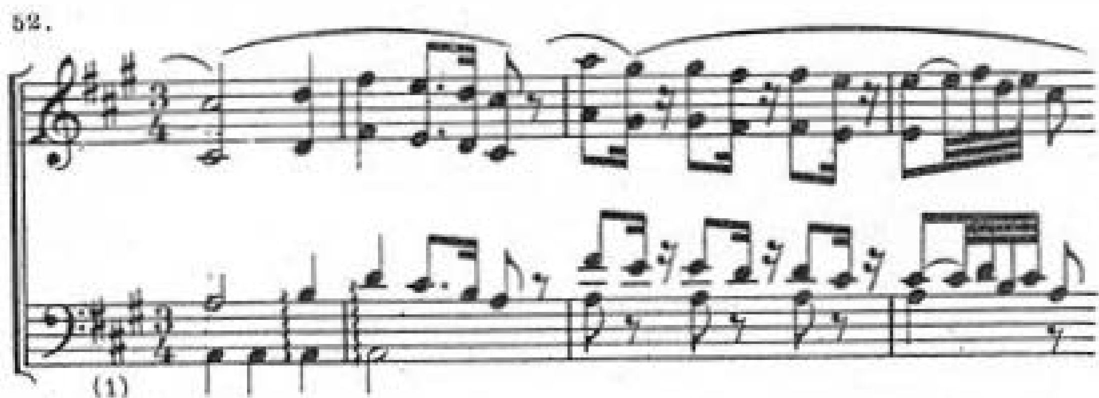
Llegamos al *Andante* del cuarteto, cuyo tema principal, aunque con distinto compás, semeja mucho a la composición de Mozart sobre «Das Veilchen» (La violeta), de Goethe.



El primer tema pasa a los violines en octavas durante trece compases, y, debajo del segundo violín, la viola
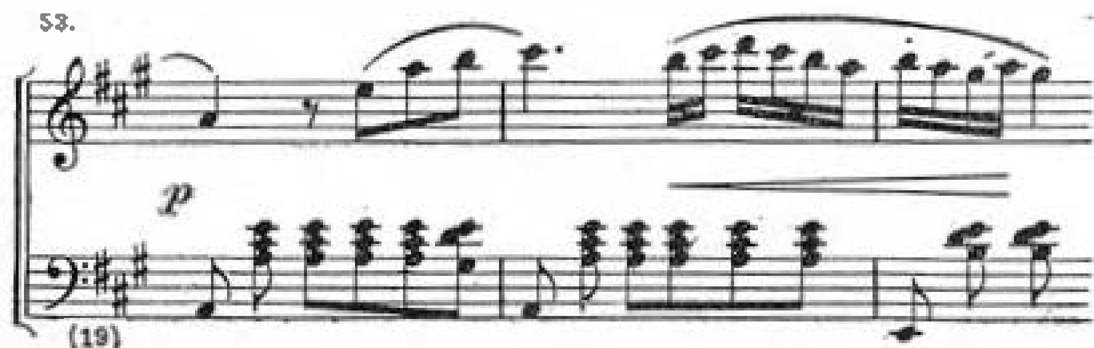
acompaña en terceras paralelas durante once compases. Como el violoncello no está lejos de la viola, es fácil reproducir la composición exactamente, sirviéndose de vez en cuando de saltos en la mano izquierda ; de manera que la mano derecha pueda tocar las octavas durante todo el trozo. En el compás 4 las fusas deberían tocarse al unísono.

52.



Por otro lado el pasaje a dos voces de los compases 16-17 se puede tocar tal como está en octavas por las dos manos. El trozo central, que modula a la dominante, presenta al principio una forma corriente en el piano, a saber, una melodia que se toca con la mano derecha, acompañada por la mano izquierda que marca el bajo al principio del compás, seguido por acordes reiterados que representan las partes de en medio.

53.



Esta frase melódica de dos compases se canta por las cuatro voces (violoncello, segundo violín, viola), y, por eso el acompañamiento cambia de posición continuamente; pero, en vista de que se puede tocar exactamente en todo el trozo, no hay necesidad de arreglo. Sin embargo, si se quiere conservar estrictamente la posición, hace falta ejecutar la melodía, un poco más fuerte, en los sitios en que cruza el acompañamiento, para no perder la claridad del dibujo.

En el compás 28, por primera vez, la posición se extiende demasiado, y, por lo tanto, o bien hay que sacrificar el *si*³ bajo del violoncello, o asignar al segundo violín otra posición.

54.
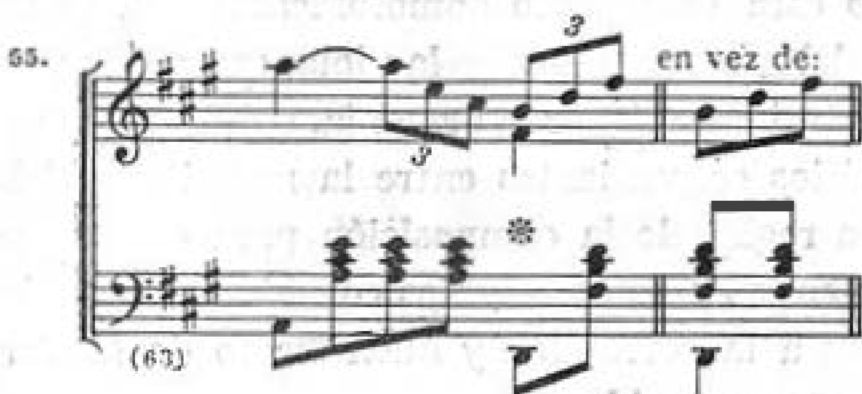
(27)

(30)

a)

Este trozo constituye un estudio excelente para la transposición mental de los pentagramas a causa de que

repetidamente se asigna la posición alta a una parte escrita en un pentagrama inferior; aparte de esto, no requiere más aclaración. En los compases 55-56 el *mi*^{5} prolongado se debería colocar entre los dos *do* ♯, si se les tiene en cuenta. El ligero cambio en el compás 63 casi no es digno de mención.
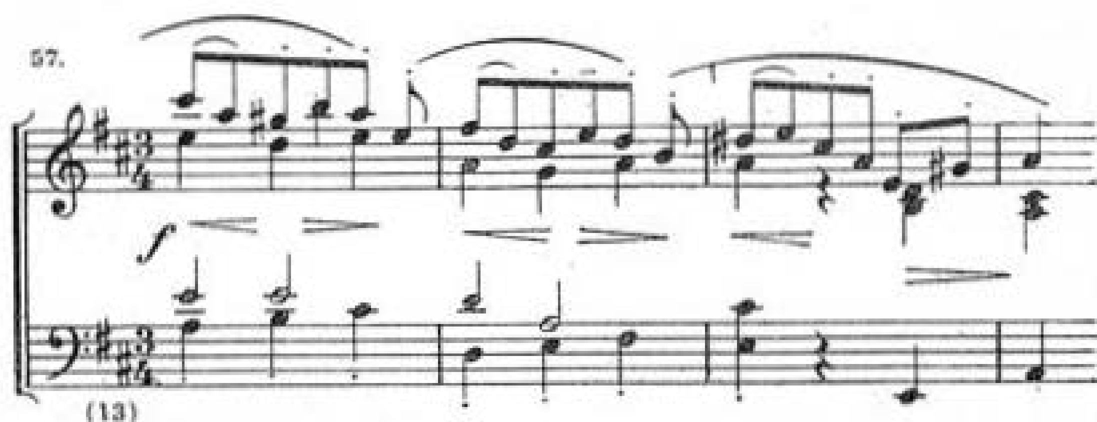


Para el *Menuetto* bastan pocas observaciones. El *grupetto* inicial no se debe tocar en terceras, ejecutándose sólo la parte de arriba. El *do sostenido* (*sf*) (compás 5) del segundo violín debe tocarse una octava más alta por la mano derecha, en vez de *arpegiando* con la izquierda.
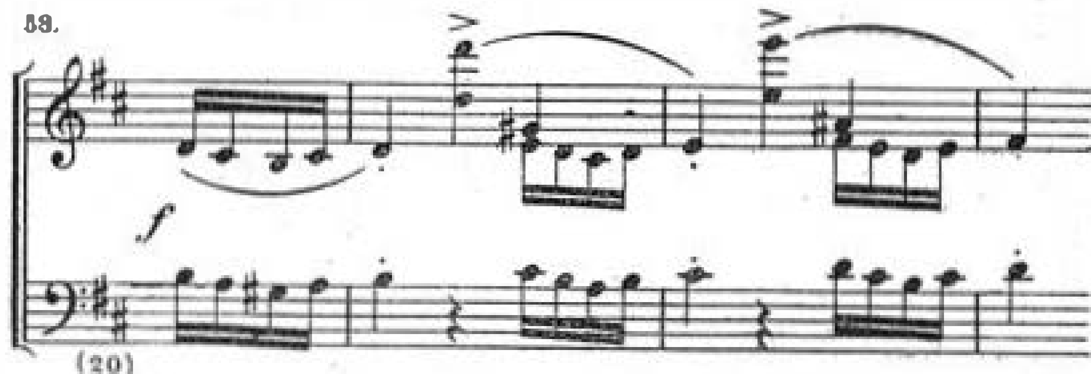


Los compases 13-16 nos ofrecen la ocasión de aprovechar nuestro trabajo de bajo cifrado. En ellos la re-

producción exacta del segundo violín no es posible más que sirviéndonos frecuentemente de la mano izquierda. Aun esto es difícil y no sirve para nada. Como el movimiento en corcheas del segundo violín no hace más que unirse al primer violín, no es esencial al efecto rítmico. Además, puesto que no es temático (todo el *Menuetto* está compuesto homofónicamente), podemos tratarlo del mismo modo que la viola, como una sencilla parte central para llenar la armonía, colocando los acordes en sitios convenientes entre la melodía y el bajo, según las reglas de la composición para cuatro voces. Prescindiendo de estos cambios considerables, podemos confiarnos a la corrección y buen efecto de las formas que nos son conocidas.
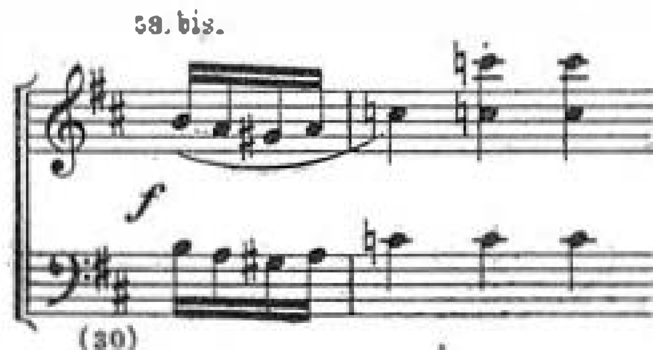


No es conveniente omitir el doblamiento de las terceras en forma de *grupetto*, en los compases siguientes (16-22), como lo hicimos en los compases 1 y 8 ; puesto que se destaca como un trozo a dos voces (voz de arriba y voz de abajo); por lo tanto, hay que ejecutarlo con las dos manos, pues tales trozos rápidos para una mano no son apropiados para la ejecución de partituras que

no estén destinadas a *virtuosos*. Sin embargo, para poder hacer esto, tenemos que abandonar el doblamiento en octavas del *sol* sostenido y del *la* sostenido, a partir del compás 21.
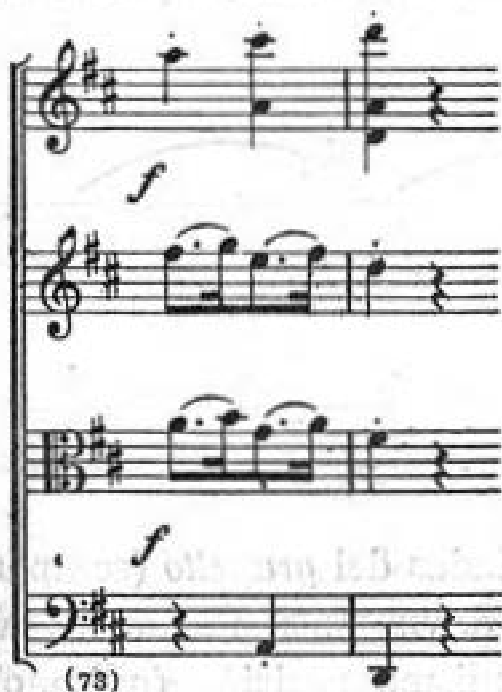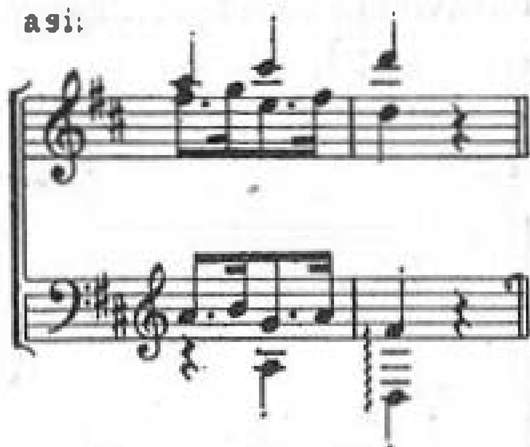


La vuelta en octavas dobladas del *grupetto* (compás 30) hay que simplificarla todavía más, tocándose al principio los violines en la misma posición (unísono) que la viola, no añadiendo hasta después la octava superior.
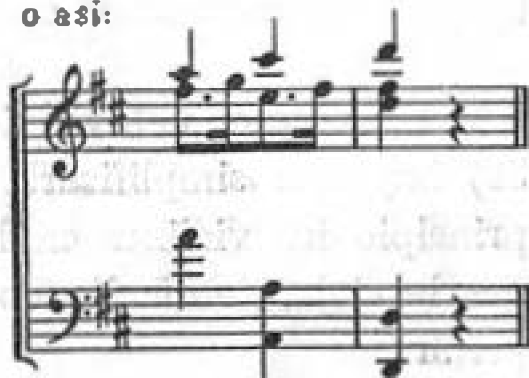


Un problema se plantea únicamente en el compás final, donde, encima de las tres voces inferiores, ya completas, el primer violín sube, ejecutando varias notas a la vez hasta el *re*[7]. Este es un efecto que deberíamos esforzarnos en no perder; sin embargo, es difícil conservarlo por otro medio que el de sacrificar o el
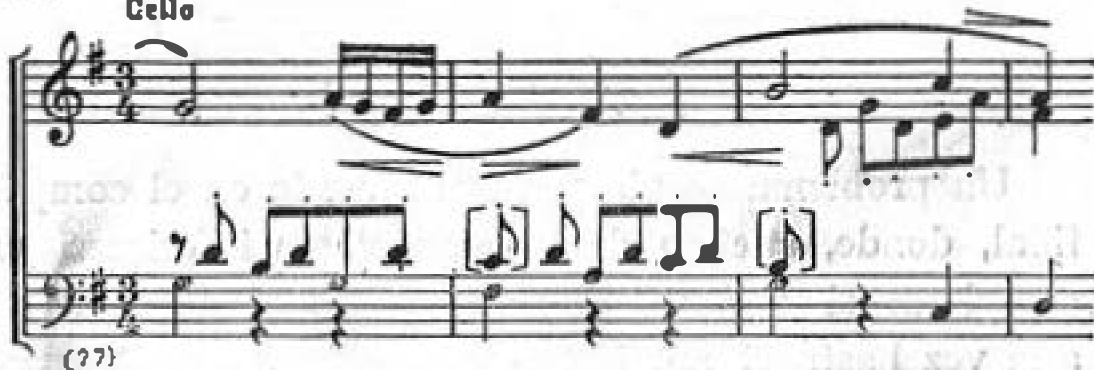
re[7] bajo del violoncello, o la parte de la viola que va en sextas con el segundo violín:
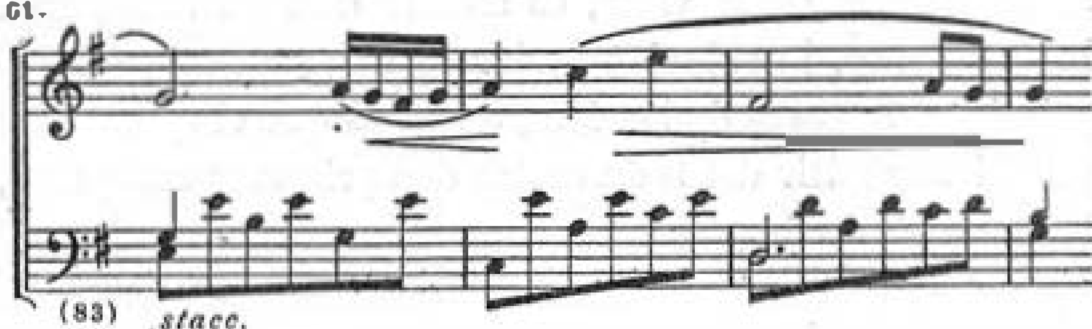






En el trio, ante todo, se trata de cambiar de táctica (es decir, invertir el orden de las manos), como se puede ver en los compases 77-80:



Las notas escritas entre paréntesis se pueden dejar fuera, de manera que el acompañamiento vuelva a re-

vestir la forma pianística corriente de una sola voz, la la que damos aquí para los compases 83-86.



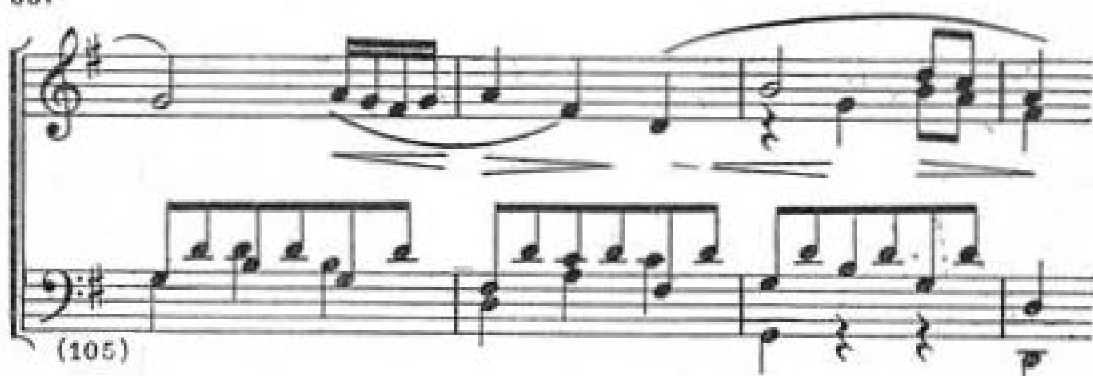
El principio de la segunda parte del trío (compases 31-38) hay que tratarlo del mismo modo (la primera nota del compás para el primer violín se omite siempre). En los compases 95-101 las figuras en forma de suspiro del primer violín que tropiezan un poco con la melodía del violoncello, es mejor ejecutarlas tal como están escritas, y, todo lo más, continuarlas más arriba en los compases 100-101.

62.
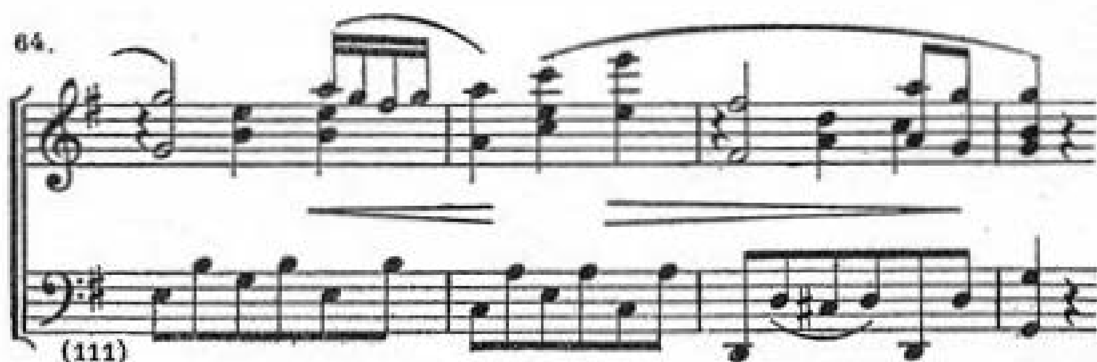
(94)

(98)

La transformación de los compases 106-108, en los que el primer violín tropieza de igual modo con la figura acompañante de la viola, es asunto de más dificultad. En este caso, la solución mejor es dejar en su posición primitiva la parte de la viola, a menos que el ejecutante prefiriera omitir del todo en los dos primeros compases, la parte del primer violín.



Las notas que completan la armonía en el segundo violín, deberían naturalmente introducirse, en los compases finales, doblando en octavas la melodía ; pero en el *grupetto* se debería evitar tal doblamiento.
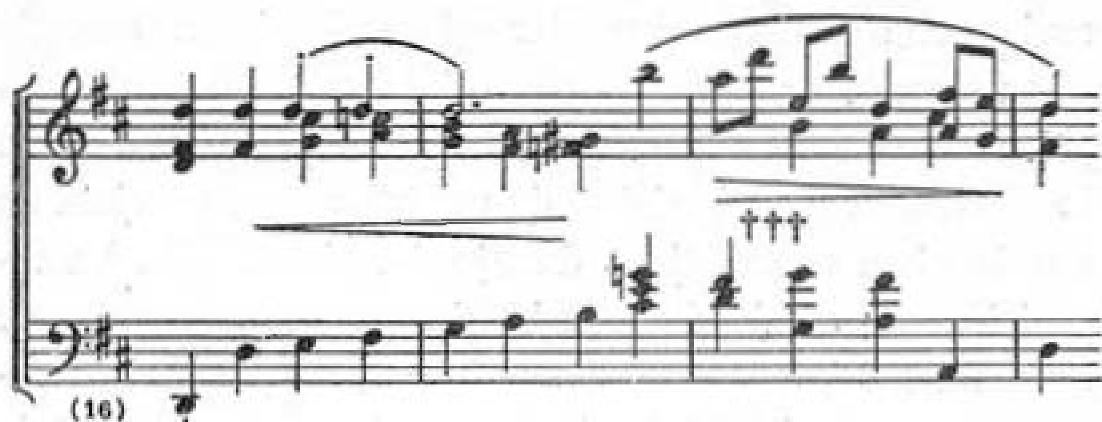


El tiempo final del cuarteto contiene muchos elementos polifónicos, y, por este motivo, presenta bastantes dificultades al reducir la partitura al piano. El principio

reviste en seguida un carácter más polifónico a causa de que un contrapunto en negras (viola) acompaña al tema principal de ocho compases (violoncello). Aquí también hace falta la transposición de pentagramas, en vista de que la viola se mantiene debajo del violoncello. La repetición reforzada (con cadencia completa en vez de semicadencia) necesita, sin embargo, un poco de arreglo, a causa del alejamiento de las partes (en * la omisión del *fa sostenido* de la viola, que no se echará de menos, en ** la transposición del *do sostenido* de la viola a otra octava, en *** la continuación del pasaje en forma de escala de la viola en la octava inferior, en †, †† y ††† la evitación de las dificultades técnicas por un arreglo correcto de las armonías de relleno, al modo del bajo cifrado).

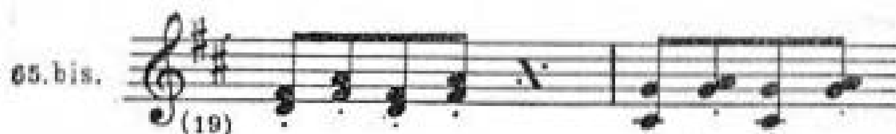
65.

(9)
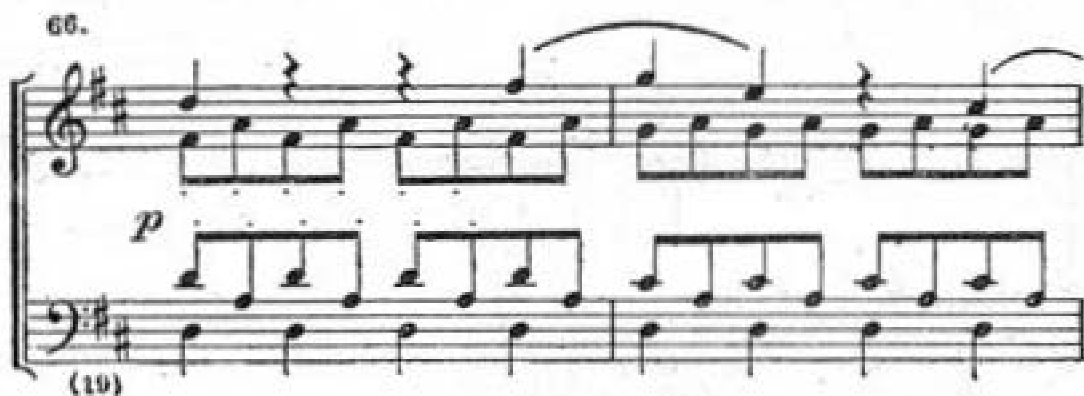
(12) (13)
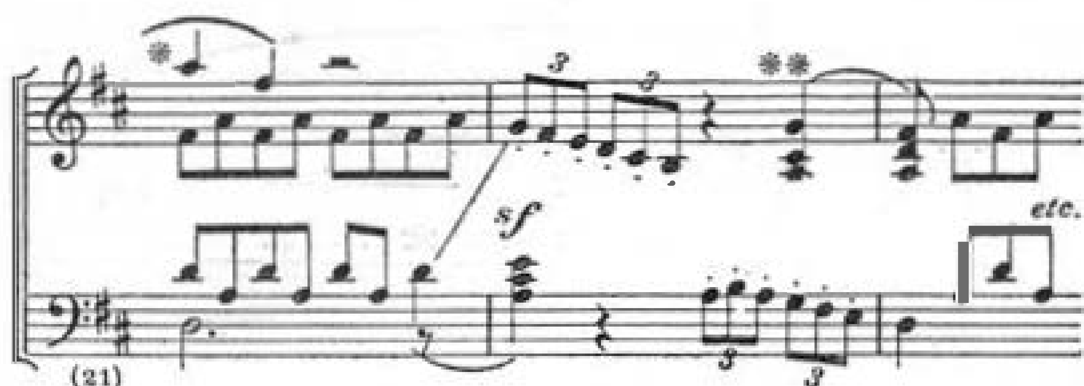


Estas ligeras modificaciones no requieren más justificación. Sería absolutamente contrario al principio básico de la ejecución de partituras si nos esforzásemos en hacer una reproducción exacta en cada caso, creando dificultades que es posible evitar sin estropear el efecto general. Las mismas observaciones se pueden aplicar también al compás 19 y siguientes, en los que no se puede ejecutar estrictamente la figura acompañante del segundo violín y de la viola.



Mantenerla sería de poco interés, existiendo un recurso tan fácilmente ejecutable como el siguiente:
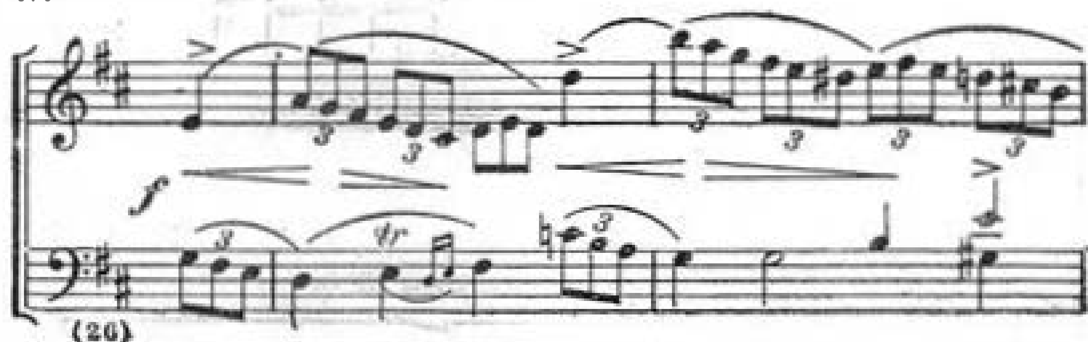


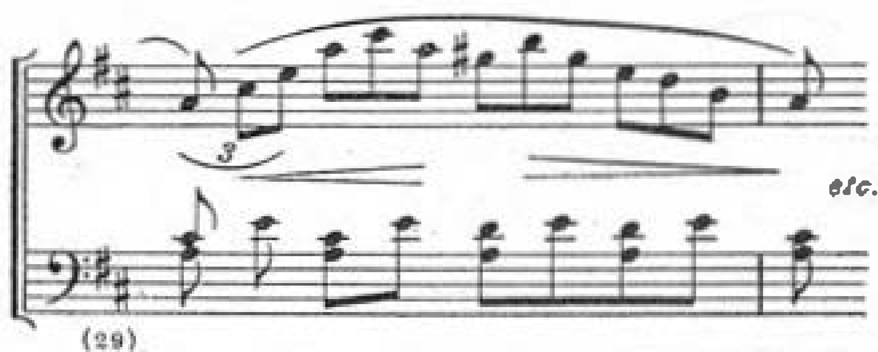


La décima en * es un poco peligrosa, pero conviene aventurarse a hacerla. Ejecutando el *fa sostenido* arriba conseguiremos análogo resultado. La repetición de la armonía en ** es de aconsejar con el objeto de hacer destacar la marcha de las voces oscurecida por el violoncello al pasar a través del acorde.

A partir de los compases 26-27 las estrechas imitaciones pueden ser motivo de perplejidad. Es conveniente omitir las notas que completan la armonía *(sol, la)* del segundo violín, pues no es posible tocarlas, sin bastante dificultad, ni con la mano derecha ni con la izquierda; en el compás 28, el *si* de la viola puede muy bien colocarse una octava más abajo.

67.





Por lo menos, con este arreglo, el tema principal se destaca claramente, y este es, al fin y al cabo, el objeto perseguido. En el compás 34 el violoncello y la viola deben unirse en una sola parte, para que el bajo se oiga claramente. En efecto, las octavas sonoras del violoncello, se tienen que sacrificar: el *mi* bajo, escogido en *, lleva al *mi* alto la ventaja de conservar el movimiento del bajo sin interrupción.

68.

p

(36)

tr

(38)

Las necesidades de los compases 40 y siguientes son formidables, a causa del doble *estrecho* seguido en forma de progresión, en el que los dos violines conservan el tema principal a la distancia sólo de medio compás, mientras que la viola y el violoncello, a la distancia de un compás, juegan ligeramente con un tema *staccato* en corcheas. Aquí no debemos ser demasiado exigentes, y en primer lugar debemos sustituir las sextas ascendentes de los violines por terceras que bajen paso a paso, sacrificando también los saltos finales en octavas de las voces inferiores. Esto, no obstante, podemos dar una idea razonable del pasaje al piano, de esta manera :

69.

El *estrecho* cuádruple del tema principal y su inversión (compases 46-49) no es posible ejecutarlo en el

piano sino cambiando el orden de las partes, lo que el ejecutante no puede resolver *a vista*.

70.

(46)

f

(50)

Puesto que, como queda dicho, esta solución no se puede hallar sino después de varios ensayos, la conservación de las dos partes exteriores, con armonías interiores al modo del bajo cifrado, tiene que bastar en casos semejantes, como, por ejemplo :

71.

(46)

etc.

Hemos vuelto, pues, a emplear la transcripción libre, que será indispensable para la continuación.

Unicamente dos voces son en realidad imprescindibles para los compases 52-56. La tercera, y, a partir del compás 54, también la cuarta, no son más que voces de relleno, y, como se mantienen dentro de los límites de la parte superior, será mejor no hacer caso de ellas sino en la medida que sea preciso para evitar la confusión.

72.

Sería fácil conservar el movimiento en corcheas de las partes centrales en el final; pero, en vista de que

el trino presta bastante sonoridad, no hace falta conservar dicho movimiento.

El compás 58 ofrece un ejemplo de como hasta una composición sencilla a tres voces puede resultar inejecutable al piano (no hay ni arriba ni abajo dos partes bastante próximas para que las pueda abarcar una mano). El efecto del trozo primitivo se conseguirá mejor dejando las dos partes de arriba donde están, y apuntando el bajo en su posición primitiva al principio del compás, transportándolo para el resto del compás una octava más alta. En los compases 60 y 61 la mano derecha debe tocar igualmente la parte del segundo violín, la que se tiene que transportar una octava más alta.
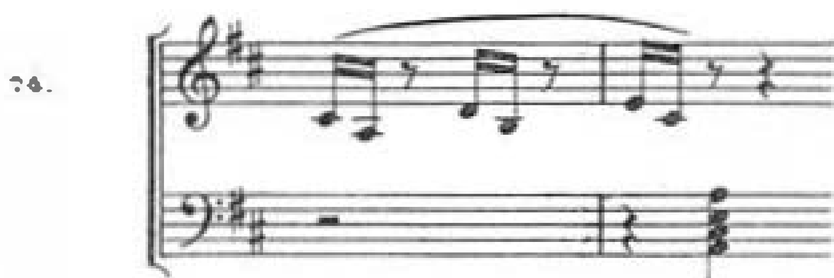
73.

2 veces

(58)

(62)

En los compases 66 y siguientes es conveniente que los acordes se ejecuten todos con la mano izquierda,



conservando las semicorcheas del primero y segundo violín completas nada más que en lo que se refiere al primer violín, y suprimiendo las semicorcheas del segundo violín.



Hemos, pues, demostrado cómo el movimiento final se puede arreglar para el piano. Todas las demás dificultades que se presenten deben solucionarse de acuerdo con lo que se ha dicho. Los pasajes en octava del violoncello y de la viola en los compases 81 y siguientes no se ejecutan; únicamente se toca la parte del violoncello o de la viola, con la melodía, como en la figura 65. En los compases 106 y 110 los acordes se pueden ejecutar, o elevando el bajo o bien bajando la viola, o, en este caso, siguiendo con la viola en la posición baja. En los compases 114 y siguientes, es indispensable emplear la técnica del arpegio si se quiere conservar la imitación. La dificultad no es grande, puesto que es cuestión nada más que de décimas en tiempo lento. El trozo entero hasta el compás 125, donde, otra vez, des-
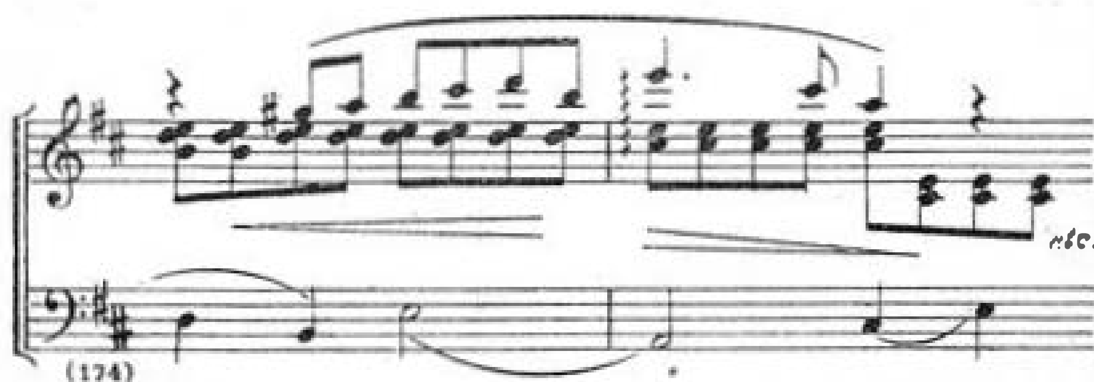
aparecen todas las dificultades, se puede ejecutar así exactamente. No obstante, no es fácil tocar el pasaje, pero esto se debe menos a los saltos de décimas que a la figuración continua en tresillos. No hace falta que escribamos todo el trozo, puesto que no hay nada que arreglar, y unas pocas notas solamente (los trinos de la viola, compases 120 y 122) se tienen que transportar mentalmente (para ejecutarse con la mano derecha, debajo de los violines, tal como están escritas). La mejor manera para hacer ejecutables los compases 168 y siguientes es abandonar el movimiento en semicorcheas, y, en su lugar, cambiar el movimiento inferior de tal manera que, en vez de una nota sencilla para empezar, se ejecute una tercera en seguida, con una *sexta después.* Esta, es en efecto, una versión un poco libre, pero cumple su fin y hace tolerable la omisión.

76.

(168)

(170)





El trozo siguiente, hasta el compás 189, se puede ejecutar fielmente empleando algunos saltos de décima (ejemplo, compás 182, por *re*^{4} *fa* ♯^{5}), mas necesita un cambio frecuente en la agrupación. Este pasaje constituye un estudio excelente. Por otro lado, los compases 190-199 hay que reconstruirlos del todo, de manera que la melodia en la parte de arriba, lo mismo que los tresillos del violoncello y de la viola, se puedan conservar con exactitud, aunque únicamente bajo la forma de una sola parte continua, dando la mano derecha, de un modo sincopado, en cuanto sea posible, el complemento armónico, al modo del bajo cifrado.

77.

En lo que se refiere al resto de la Coda, únicamente en los últimos ocho compases hace falta un arreglo sencillo.

78.

El cuarteto nos ha adelantado bastante. Hasta las obras orquestales complicadas plantean raras veces

problemas de solución más difícil que los varios trozos en «estrechos» del último tiempo. De todos modos, hemos aprendido cómo hay que proceder cuando es imposible la reproducción del tejido temático entero, y la manera de omitir lo que no es indispensable. Se aconseja, pues, encarecidamente, al que estudie la reducción de partituras al piano, que no se limite a tocar este solo cuarteto, sino que estudie otros cuando tenga ocasión. Una vez que haya aprendido a manejar los cuartetos, habrá dominado la parte más difícil del arte. El capítulo que sigue no tiene un mayor valor educativo, pero sí es más atrayente, y, por lo tanto, incita fácilmente a abandonar la ejecución de cuartetos, lo que no es de aconsejar.

III. Substitutos para los efectos orquestales

Escribir para un conjunto mayor, para una orquesta, por regla general es menos complicado que para un cuarteto de cuerda. A pesar de las combinaciones frecuentes de los instrumentos a pares (2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompetas, 2 trompas, 2 ó 3 trombones) en un solo pentagrama, la cantidad de pentagramas que hay que leer simultáneamente, por lo general excede, en efecto, de cuatro; sin embargo, en vista de que muchas partes no son más que doblamientos en octavas o en unisonos (simplificados o exactos) de otras, la gran cantidad de partes aparentes se reduce a pocas partes verdaderas, que en muchos casos no alcanzan a 4, y raras veces exceden de este número. El doblamiento en octavas, que ha jugado un papel bastante importante en el cuarteto de Mozart que acabamos de examinar no es verdaderamente apropiado a los cuartetos, y raras veces se emplea; en cambio es muy frecuente en las composiciones para orquesta y hasta es característico en ellas. Puesto que las octavas no son otra cosa que el reforzamiento de los sonidos concomitantes (números

pares), al tocar partituras se pueden sustituir por una pulsación más fuerte. En otras palabras, el hallazgo de las voces verdaderas, que en muchos casos están reforzadas por otras, es la tarea más importante al ejecutar una partitura orquestal completa al piano. De todos modos, no hay que forzar demasiado este principio. No bastaría, ni mucho menos, para representar un *unísono* de toda una orquesta tocar sólo las notas correspondientes a la tesitura del contrabajo aunque se tocase todo lo fuerte posible. Pues, haciendo esto, los distintos matices de sonoridad que integran el *Tutti* desaparecerían por completo. El colorido depende, por el contrario, en gran parte de tocar en la altura verdadera en que están escritas las notas; los efectos de colorido de la trompa, por ejemplo, se pueden muy bien imitar al piano tocando del sonido 37 al 61 (véase Escala acústica al final de esta obra), los del clarinete tocando especialmente del 49 al 61, los del oboe del 61 al 73 y los de la flauta del 73 al 85; y el efecto de la orquesta completa no se puede reproducir al piano por otro medio que tocando las notas altas al mismo tiempo que las bajas, a pesar de que estas notas altas suenen ya como sonidos concomitantes. Por lo tanto, es más facil conseguir un efecto orquestal al piano con cuatro manos que con dos, puesto que cuatro manos pueden tocar simultáneamente todas las notas que se encuentren dentro de los límites máximos de la orquesta.
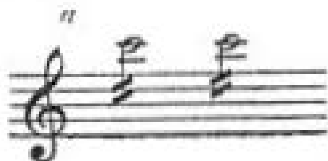
No hay duda que es imposible producir al piano el verdadero sonido de la orquesta, y precisa poseer una gran imaginación musical para dar la sensación del

colorido orquestal, lo mismo que la imaginación óptica presta colorido a un cuadro de un solo color, o en blanco y negro. Además, el pianista de fino sentimiento sabe hacer que parezca semejante, de varios modos, por medio de la pulsación, el sonido del piano al de otros instrumentos, de manera que la ilusión de estar oyendo trompas, fagotes, o trompetas se refuerza materialmente; esta posibilidad tiene una importancia particular para los trozos a solo. Sin embargo, no queremos limitar la tarea de tocar partituras a tan refinada elaboración de los colores de la orquesta: insistimos más bien en que la ejecución de partituras se encarga no de dar un equivalente perfecto, sino únicamente un sustituto de la orquesta, y que, en primer lugar, sirve para que la lectura de una partitura orquestal sea de más provecho, dando el efecto tonal «lógico», y haciendo de este modo que sea más fácil penetrar en los detalles de la construcción.

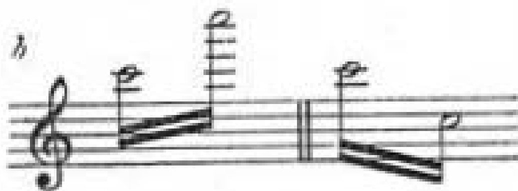
La ejecución de partituras interesa al ejecutante, no al oyente que no la conozca; por lo tanto, es innecesario que tengamos en cuenta las distintas pequeñas omisiones que hagan falta en los casos en que no es posible llevar a cabo con dos manos lo que se haya escrito para diez, doce, o más partes diferentes. El que lea la partitura mientras ésta se esté ejecutando, y, en particular, el ejecutante mismo, podrá figurarse el verdadero significado de lo que esté escuchando, y con facilidad se imaginará los elementos de que se ha tenido que prescindir.

Si procuramos ahora aplicar nuestra experiencia y los conocimientos ya adquiridos, a un fragmento de una

composición para orquesta, debemos recordar que, naturalmente, hay gran cantidad de ejecutantes para los instrumentos de cuerda, y que, por lo tanto, la repetición rápida de un mismo sonido (Trémolo) produce un zumbido brillante y vivo, que se produce, en gran parte, por el ruido de los arcos cuando se ponen en contacto con las cuerdas. El efecto de tal *trémolo* se sustituiría muy pobremente con una nota larga en vez de la nota repetida. Hará falta, pues, un recurso especial, por ejemplo, éste:



producido por los violines a manera de zumbido, que no se puede representar adecuadamente ni por una nota sencillamente prolongada, ni por una nota repetida (la que, además, representaría una dificultad de técnica). El recurso indicado en tal caso es el empleo de un trémolo en octava, es decir, la agregación de un *do* más bajo o más alto, que no figure en la notación.
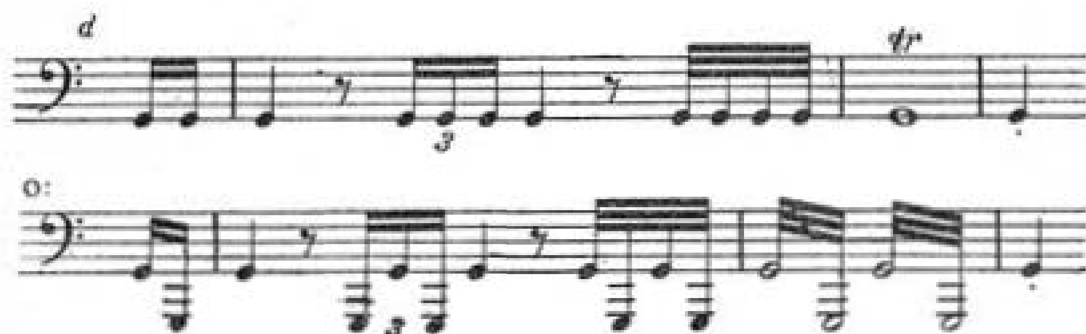


No obstante los potentes sonidos concomitantes del violín, la adición de la octava inferior es preferible, por un motivo sobre el cual ya hemos insistido, a saber: que

es conveniente mantenerse dentro de los verdaderos límites de la tesitura. Para un *trémolo* en el bajo hay que observar la regla opuesta, es decir, deberá emplearse la octava superior, y no la inferior para un *trémolo* del violoncello; de lo contrario, pareceria que el contrabajo tocaba la octava inferior. Los acordes *trémolo* se tocan, naturalmente, de la manera más cómoda para que en el piano (1) se interprete lo escrito; por ejemplo, así:



Es mejor utilizar la octava inferior que la superior para reproducir el redoble, y, por regla general en las repeticiones rápidas, de los timbales, puesto que la tonalidad de ellos no posee armónicos superiores fuertes, sino que más bien suena como si se oscureciese, efecto de sus sonidos « derivados » inferiores. Al mismo tiempo, está bien asignar la posición más importante a la nota escrita, como



(1) Sustentamos la opinión de que hasta en las partituras de piano los trémolos se escriban como en los instrumentos de cuerda y que al ejecutarlos el pianista mismo recurra a las soluciones que mejor le permita su técnica. — *N. del T.*

La primera parte del primer tiempo de una sinfonía en *do mayor* (el n.° III de seis sinfonías editadas bajo la designación Op. 4 por Hummel, en Amsterdam y Londres) por Francisco Javier Richter, el fundador de la Escuela de Compositores de Mannheim, alrededor del año 1750, y, junto con J. Stamitz, el representante más importante de la sinfonía antes de Haydn, se da a continuación, como ejemplo para estudio, al que podemos agregar nuestras observaciones.

En vista de que las obras de Richter son difíciles de conseguir, reproducimos seguidamente, la pieza (hasta el DC.) de manera que se pueda ejecutar del presente ejemplar: al final van las observaciones acerca de su ejecución. Algunas de las sinfonías de Richter, lo mismo que algunas de las de Juan Stamitz y Antonio Filtz, se encuentran en la primera parte de la tercera serie y en la segunda parte de la séptima serie de «Denkmäler der Tonkunst in Bayern.» Huelga decir que estas obras sencillas constituyen un material muy apropiado para estudios preparatorios para la ejecución de las partituras de Haydn, Mozart y Beethoven al piano. Además tienen el valor educativo de que gracias a ellas el estudiante llega a conocer históricamente la sinfonía desde sus orígenes, lo que no carece, ni mucho menos, de interés.

Francisco J. Richter, Op. 4, III Sinfonía *en do mayor* (Comienzo)

79. *Allegro spiritoso*

Trompas en *do*

Oboes

p

poc. f

a 2

f

col. I°

dolce
p
dolce
p
mf
ten.
col. I°
mf
ten.
p
mf
p

crescendo
crescendo
crescendo

- al - - - - f

- al - - - - f p f

col. 1º

- al - - - - f

- al - - - - f p f

p

(15) f

f

p f

col. 1º

p f

(20)

f

(25)

p cresc. f

Soli

f

p f

p f

(30)

Soli

(35)

(40)

col Iº

(15)
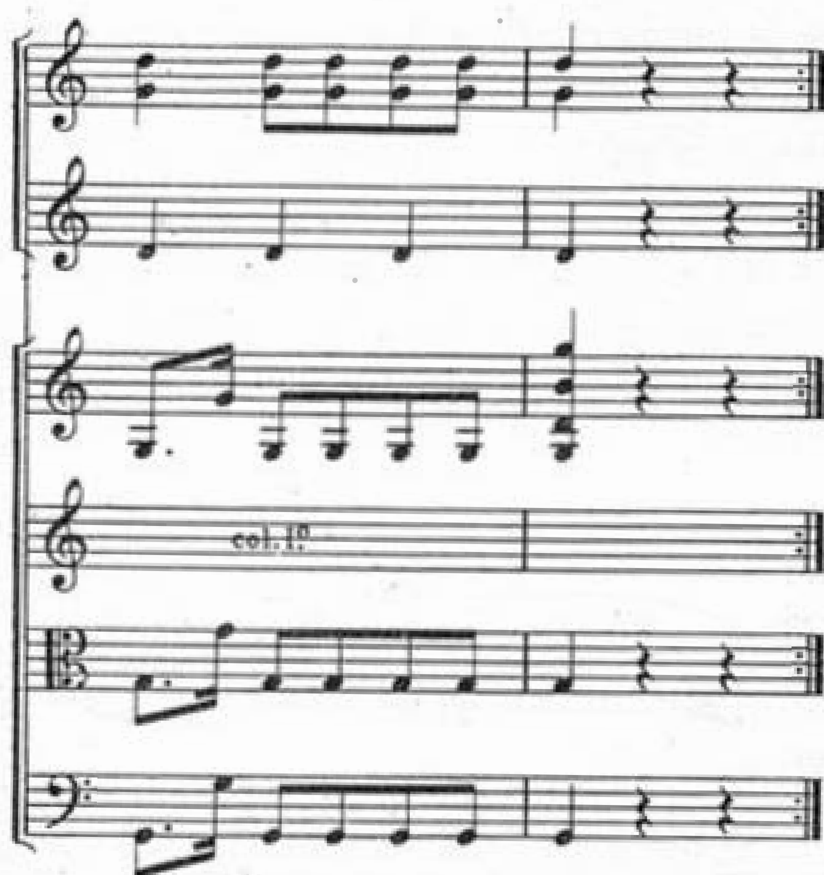
tr

col. 1º

a 2

col. 1º

(50)



Los compases de introducción nos dan ya ocasión de mencionar una nueva licencia en la ejecución de partituras. A causa de la separación de los dos violines, y de la mayor brillantez de los primeros violines, la fluctuación del *arpegio* en *do* mayor entre los primeros y segundos violines no da, ni mucho menos, la impresión de que se toque en la misma tesitura, sino más bien, parece una permutación entre el oboe, el clarinete, la flauta y el violín en la misma tesitura, lo cual produce un efecto distinto gracias a los coloridos diferentes. Podemos, por lo tanto, transportar la parte del segundo violín una octava más baja. Esto nos conduce, naturalmente, a la octava inferior necesaria para el *trémolo.* Al

cambiar la forma del *trémolo* (compás 4), conservamos el descenso continuado de los violines, y al mismo tiempo añadimos a la parte de arriba esa mayor brillantez que hace necesaria la adición de las trompas y de los oboes. Para los bajos, colocamos las notas graves en la tesitura del contrabajo. Para el abalanzante triple (compás 5), evitamos, por supuesto, la ejecución en octavas por la misma mano.

69.

p *cresc.*

f

fp

(5)



Puesto que las trompas están en *Do*, no se transportan, pero, naturalmente, suenan una octava más baja que lo escrito. Además, tienen siempre, como los oboes, notas que únicamente existen ya en la composición para la cuerda, y, por lo tanto, no sirven más que para reforzar (son *di rinforza*). Su reiteración justifica el *fa* en el compás 7. El trozo siguiente merece singular atención. La octava largamente tenida $\frac{do^3}{do^2}$ de las trompas se encuentra dentro de la región de la cuerda, y, por lo tanto, con ella se puede reproducir convenientemente por medio de *trémolo*. Las terceras tenidas de los oboes se pueden omitir, para asegurar la exposición clara del pasaje melódico de los primeros violines. Esto se puede hacer sin gran pérdida, puesto que el primer oboe no hace más que reforzar la viola en la octava superior. Al principio no aparece ningún sonido más alto que el primer violín; estamos en condiciones, por lo tanto, de ejecutar los contrabajos y violoncellos exactamente en la posición anotada, es decir, el trozo entero exactamente como está escrito, hasta el compás 12, donde la subida repentina de los violines hace la composición inejecutable, e impone la necesidad de

un arreglo a modo del bajo cifrado. Ahora subiremos los sonidos de la viola junto con los de los violines, y continuaremos formando *trémolos*, utilizando otros sonidos de la armonía a medida que nos hagan falta.

81.
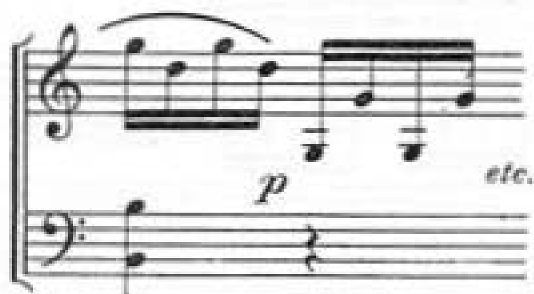
mf

cres . . . . cen . . . . . do . . . al . . . . f
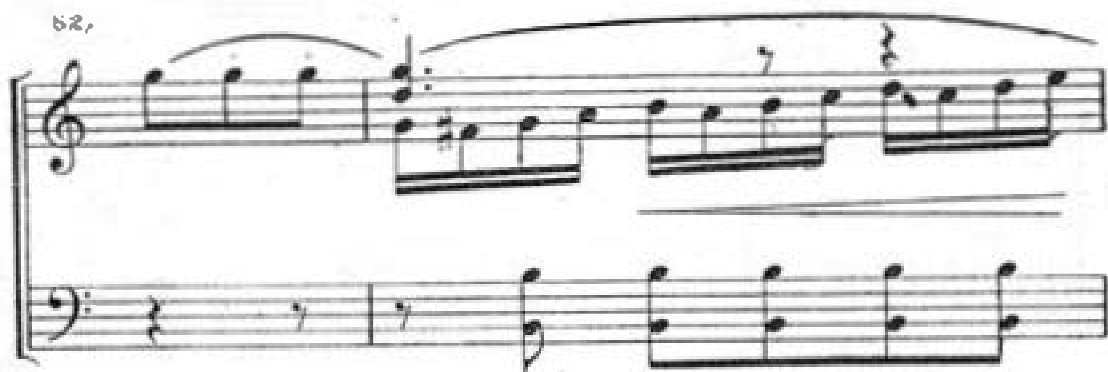
(10)

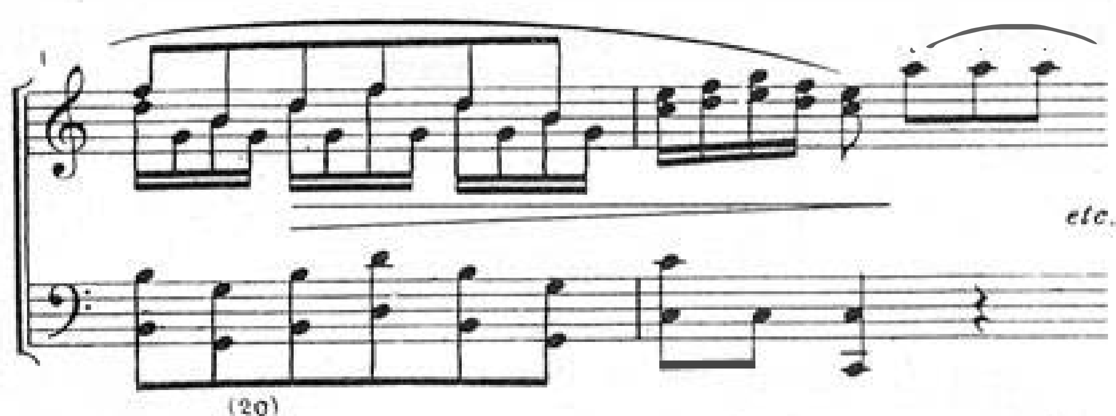
p *f*

(15)



Seria inútil el intento de reproducir exactamente los seis compases siguientes (compases 19-24) a causa de las dificultades que encierran. Es verdad que las trompas no son más que *di rinforza*, y se pueden muy bien dejar fuera; ahora bien, los oboes no hacen más que combinar en acordes tenidos las notas tocadas *arpegiando* por los primeros violines, y únicamente hace falta conservar sus figuras finales giratorias. Pero por otro lado, los segundos violines continúan todo el tiempo, independientemente, y los contrabajos, que están reforzados por la viola, necesitan una atención especial. No veo más solución que la de sacrificar el ritmo «apuntado», conservando en su lugar el pasaje ascendente de los segundos violines que conduce hasta el *fuerte* de los primeros violines, y modificando la bajada de los segundos violines que han de mantenerse en la octava superior, de manera que siga naturalmente la figura final de los oboes.
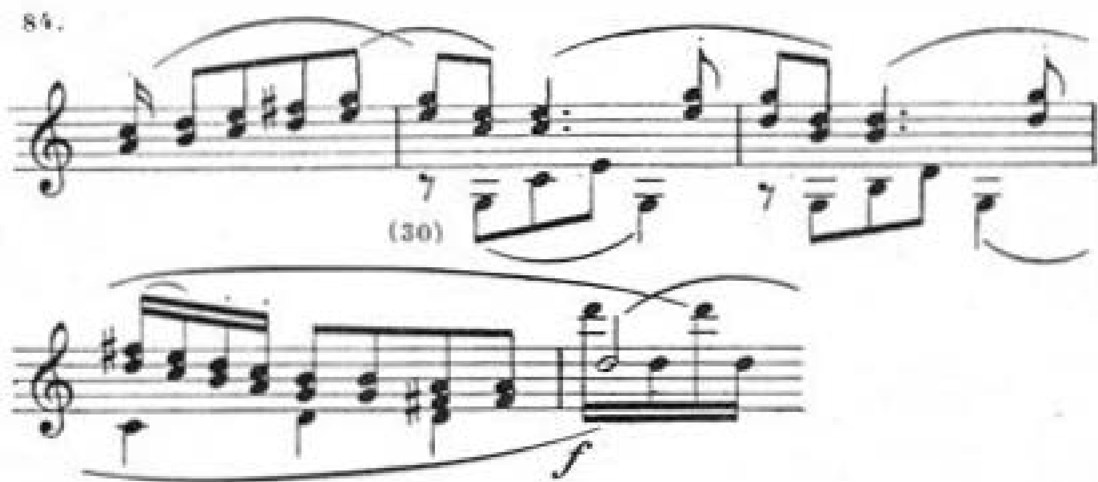




Los compases 25-28 y los compases correspondientes 33-36 se pueden manejar fácilmente por medio de la técnica del bajo cifrado, puesto que únicamente el dibujo de los segundos violines es temático; los contrabajos se tocarán en octavas, y el *trémolo* de los primeros violines y las notas de relleno se introducirán en cuanto sea posible.

83.

(25)

etc.

Del solo de los dos oboes, que inicia un pequeño tema de carácter inocente, se omitirá por supuesto la primera tercera, puesto que el acorde final del tema precedente necesita el $\genfrac{}{}{0pt}{}{si}{sol}$ una octava más alta (como en el tercer compás de la figura 83). Pero las terceras ascendentes no constituyen de ningún modo el tema mismo; no son más que un lazo, que empieza en $\genfrac{}{}{0pt}{}{la}{do}$, de manera que en realidad no hay nada perdido.



Las cadencias finales afirmativas de los compases 41-53, que terminan esta parte, se tratarán libremente. De buena gana mantendríamos los saltos ascendentes de décimas en negras, a pesar de que no introducen notas nuevas; pero es imposible conservar más que el pasaje en corcheas que cambia entre los dos violines, empezando un tono más alto en cada compás, la ejecución de los contrabajos en octavas, y la acentuación de las notas principales de la viola. Las trompas (compás 41), se pueden fácilmente omitir, especialmente en vista de que no pueden tomar parte en la progresión.

N5

(45)

(50)

Un método completo de ejecución de la partitura al piano, exigiría el estudio de un número mayor de partituras al mismo tiempo, y demostrar su reducción (ejecutable) al piano, compás por compás. La brevedad de este Manual nos fuerza a limitarnos: como en nuestras páginas no caben más de 12 pentagramas, esto hace que no podamos pasar de la orquestación de las sinfonías de Beethoven, y aun de éstas sólo podremos demostrar algunos pasajes cortos, porque cualquiera de ellas exige el total de las páginas de este Manual. Es lógico que todo el que quiera aprender a ejecutar partituras al piano tiene que proporcionárselas para patentizar su arte en ellas. Este Manual sólo puede dar consejos y enseñar el camino. La dificultad en la lectura y ejecución de las partituras más o menos ricas de instrumentación, no es tan grande como aparenta. Ya hemos visto que los mismos cuartetos de cuerda cuando se complica su polifonía, sobrepasan los límites de la técnica del piano, en tal grado, que ni la gran orquesta los supera. Por lo tanto, no es posible dar reglas fijas de la ejecución de la partitura al piano en forma progresiva. Más bien se podría recomendar una Antología de un número mayor de trozos de distintas obras, pero semejante edición sería muy costosa. Conviene asimismo evitar todo exceso de pedantería. Si un discípulo se atreve con un pasaje superior a sus fuerzas, no por ello comete un exceso reprochable. El profesor discretamente vigilará y corregirá los ejercicios. Es natural que el profesor haga ejecutar los pasajes homófonos, más fáciles y pobres, a los discípulos que empiezan, y encargará los más complicados en polifonía a los

más adelantados. Relativamente fáciles son los pasajes temáticos, hasta cuando el compositor los recarga con riqueza de voces contrarias, pues el tema fundamental despertará el interés de tal manera que incitará al menos ejercitado a hacerlo resaltar plásticamente. Los trozos de transición que generalmente contienen figuraciones más ricas, como también los de desarrollo con su aumento dinámico, combinan a menudo varios motivos temáticos y son por esto difíciles de leer y hasta algunas veces imposibles de ejecutar al piano. Los dos ejemplos que hemos explicado de Mozart y Richter no son fáciles pero se hallarán, en gran número, fragmentos de cuartetos y sinfonías de estructura mucho más sencilla. Nuestro propósito no era que el principiante al ejecutar la partitura resolviera por si mismo los ejemplos, sino que le queríamos demostrar el camino a seguir ante verdaderas dificultades. Repetimos, pues: libertad en la elección. El discípulo ha de encontrar agrado, aparte de su lección, en buscar y tocar toda partitura que se le presente para enriquecer así su saber. Cuando encuentre alguna dificultad especial el profesor será quien le guíe.

Un ejemplo corto nos dará una idea de cómo un trozo rico en doblamiento y de instrumentación llena, encierra una idea simple : con él perderemos el miedo exagerado que se tiene al ver una partitura con muchos pentagramas.

Escojo para ello el comienzo de la VIII Sinfonía de Beethoven en *fa* mayor :

Allegro vivace e con brio.

68.

Flautas

Oboes

Clarinetes en si ♭

Fagotes

Trompas en *fa*

Trompetas en *fa*

Timbales

Violin I.

Violin II.

Viola

Violoncelo

Contrabajo

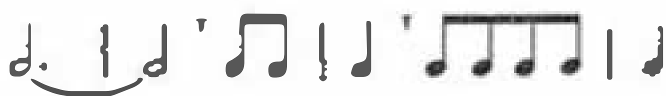
f

1º
p
1º
p dolce
p dolce
p dolce
p dolce
(4)
(8)

a 2
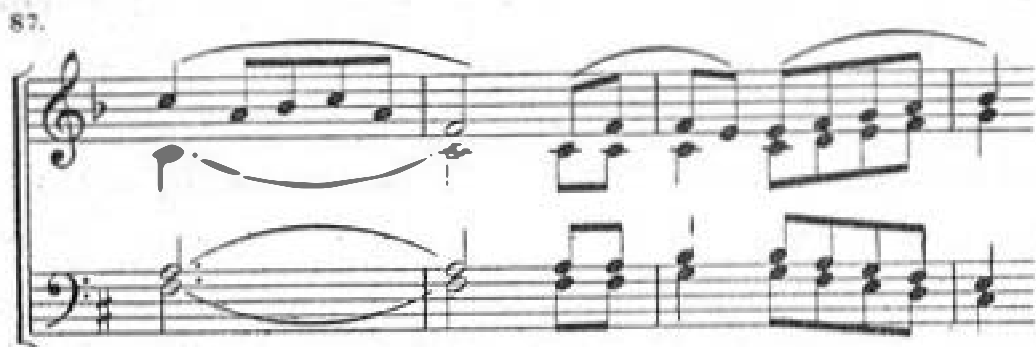
a 2

Aunque aquí en el compás primero la primera flauta tiene el *fa*[7], no cabe duda que el *do*[7] de los violines está pensado como sonido más agudo, que al mismo tiempo se encuentra muy reforzado en las tres octavas centrales, por el *do*[4, 5, 6] de las trompas y trompetas y el *do*[5] del primer fagote. La melodía está primero encargada sólo a los violines, pero en el segundo grupo de dos compases es secundada por la primera flauta, el segundo oboe y el primer clarinete. Aunque la flauta se una en la octava alta, esto no nos ha de inducir a ejecutar la melodía en estas regiones; excepto en los pasajes de instrumentación floja y en trozos a solo, la flauta, dado su poco sonido si toca en la misma tesitura de los otros instrumentos queda completamente ahogada. Si en los compases 1-4, se compara la primera flauta con los violines se ve claramente que Beethoven le hace tocar lo mismo en la octava superior, pero evita pasar del *la*[8] (por demasiado estridente) y hasta en el final cambia algo el giro melódico (*mi fa sol fa mi* en vez de *mi fa sol la si b*) sin temor de que resulte extraño. Notable es la manera como interpreta el *Tutti* el ritmo de la melodía:



El hecho de que todos los instrumentos de viento y los bajos sostengan la armonía, da unidad y firmeza al primer motivo de los violines, y a pesar de las dos corcheas *staccato* finales, conserva el carácter de *legato*.

La base de los cuatro primeros compases es la forma sencilla a cuatro voces :



de su refuerzo con octavas superiores e inferiores, se puede dar cuenta fácilmente el discípulo : mientras las terceras toman movimientos divergentes, el *do* mantenido desde el principio viene a formar una quinta voz (timbales, trompas, trompetas y segunda flauta). Al interpretarse este trozo al piano no se debe escoger esta tesitura central de todas las voces, en la cual no se halla representada la melodía en la tesitura del primer violín. Los bajos se tocarán tal como están anotados. Esto quiere decir que el relleno armónico tiene que añadirse a la melodía. Hasta las terceras dobladas del bajo (compases 3 y 4) es mejor tocarlas, bien o mal, con la mano derecha para no perder las octavas del bajo : de ninguna manera en la tesitura del contrabajo. Los compases 5-8 encomendados al cuarteto de madera, se reducirán a cuatro voces puras, es decir, ignorando el primer oboe que une las dos voces superiores en la octava más alta e interpretando el segundo oboe y la primera flauta sólo como refuerzo. La entrada de las trompas (en octavas con los fagotes) se hará sensible por su repetición (compás 6). Asi lo ejecutaremos como sigue :

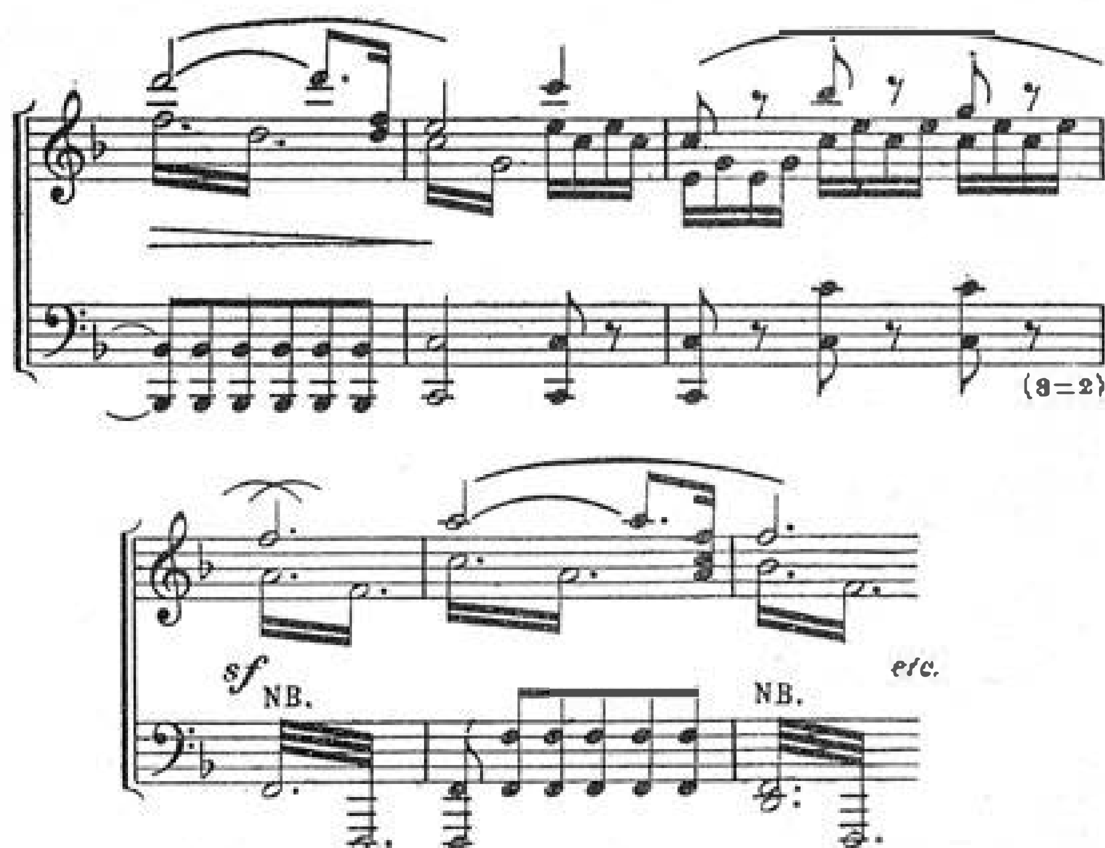
88.

f *dolce* *etc.* (4) (8)

La repetición de lo anterior por el *Tutti* se hará a la manera del bajo cifrado, conservando la melodía (1 y 2 violín en octavas) y los bajos:

89.

f (8 a = 2) *più f* (4) (4 a)



La interpretación de los compases 12-20 apenas se diferenciará de la de los compases 20-30, aun cuando en la partitura estos últimos diez compases en el viento tienen un aspecto muy distinto. Lo único que se puede tener en cuenta es el trémolo de los timbales (fig. 89 en el NB.), y en cuanto al resto, el aumento de instrumentación se hará sensible tocando más fuerte (*piu f*).

Para terminar, tomaremos algunos compases del *Allegretto scherzando* y del *Menuetto* de la misma sinfonía.

En el *Allegretto* los acordes en semicorcheas *staccato piano* sin interrupción, se deben considerar como el fondo sobre el cual resaltan las formas temáticas de la

cuerda. Esto es todo lo contrario de la manera como se acostumbra a ejecutar, pues equivocadamente el viento hace los dibujos sobre un fondo de instrumentos de cuerda:

60.

Allegretto scherzando.

Oboes
pp
Clarinetes en *si* ♭
pp
Fagotes
pp
Trompas en *si* ♭ basso
pp
Violín I.
pp
Violín II.
pp
pizz.
Viola
Violoncelo y Contrabajo

Al comenzar se ejecutará el acorde del viento, completo, tal como se presenta aquí, pero al entrar la cuerda con el tema, se suprimirá todo lo que no sea necesario para que el trabajo temático pueda resaltar. También

durante la subida de los bajos nos limitaremos a una posición de octava (que la mano llene todo un acorde) en la región aguda :

91.

En el resto de este tiempo se procederá de manera semejante, como también en otras ocasiones parecidas.

El comienzo del *Tempo di Menuetto* presenta, primero un *unísono* rústico, de la cuerda (sin contrabajos) y el fagote que en el compás segundo se divide y en el tercero da entrada al tema vigoroso, primero con poca instrumentación pero en el apódosis con toda la orquesta. Las trompas y trompetas junto con los timbales son sólo *di rinforza* pero se prestan hasta cierto punto a hacerse sobresalir. En el apódosis las flautas doblan en octavas el *do-fa* de las trompas y trompetas y se lanzan a la *tessitura* de los violines, lo que no quiere decir que haya de ejecutarse la melodía en estas alturas, aun cuando también ésta va en octavas :

92.

Tempo di Menuetto.

a 2

Fagotes

Trompas en *fa*

Trompeta en *fa*

Timbales

Violín I.

Violín II.

Viola

Violoncelo

Contrabajo

sf sf sf sf sf sf

p

f p p

p

f

(2)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

(4) (6)

Flautas

Oboes

Clarinetes en si' ♭
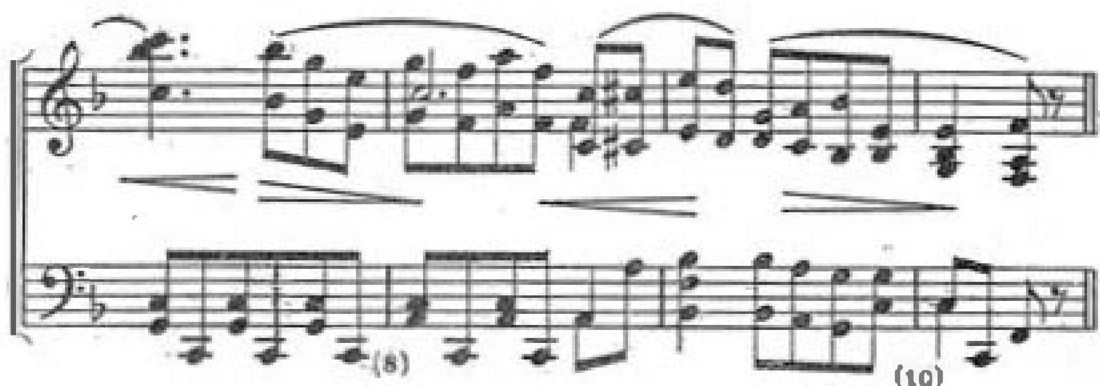
a 2

(8)

(10)

Apenas son necesarias nuevas observaciones para la ejecución al piano de lo antes comentado. Conviene ante todo atenerse con todo rigor a la notación, y, al ir reforzándose la instrumentación, pasar gradualmente a la manera del bajo cifrado para el relleno armónico respetando los bajos y la melodía en su *tessitura*. Singularidades en el empleo de la armonía, como, por ejemplo, la ausencia de la tercera *mi* en el compás 3 y 7 se tomará bien en cuenta: pero no incurramos en la pedantería de minuciosas reglas que las exigencias de ejecución obligarían con gran frecuencia a olvidar:

93.



Con esto damos por terminada esta obra en la que nos hemos propuesto (insistentemente lo hemos dicho) enseñar la manera de reemplazar un conjunto por el piano a dos manos y el modo de hacerse cargo del efecto sonoro de una partitura con su simple lectura al piano. No obstante, cuando se trate de ejecutar de un modo completo una partitura delante de un auditorio, será preferible la cooperación de un segundo pianista, y mejor aun tocar a dos pianos. Si se emplea esta última solución se recomienda encargar la parte de la cuerda a un pianista y la del viento a otro, puesto que asi en los *Tutti* el efecto de redoblamiento resulta logrado. Tocando a cuatro manos en un solo piano ya no se puede obtener este resultado, pues un pianista toca la parte grave y el otro la aguda. Recomendamos para toda clase de composición moderna con sus combinaciones de temas complicados la ejecución a cuatro manos. Como es natural, para tal ejecución son necesarios dos artistas hábiles que sepan adaptarse rápidamente a las circunstancias. Para éstos no se ha escrito nuestro Manual.

ÍNDICE ALFABÉTICO



ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

1.	Introducción al estudio de la Química experimental (2.ª edic.)	R. Blochmann
2.	Introducción al estudio de la Botánica: La planta.	A. Hansen
3.	Teoría general del Estado (2.ª edic.)	O. G. Fischbach
4.	Mitología griega y romana (2.ª edic.)	H. Steuding
5-6.	Introducción al Derecho hispánico	J. Moneva
7.	Economía política (2.ª edic.)	C. J. Fuchs
8.	Tendencias políticas en Europa en el siglo XIX	Heigel-Endres
9.	Historia del Imperio bizantino (2.ª edic.)	K. Roth
10.	Astronomía (2.ª edic.)	J. Comas Solá
11.	Introducción a la Química inorgánica (2.ª edic.)	B. Bavink
12.	La escritura y el libro (2.ª edic.)	O. Weise
13.	Los grandes pensadores (2.ª edic.)	J. Cohn
14.	Los pintores impresionistas (2.ª edic.)	Béla Lázár
15.	Compendio de Armonía (2.ª edic.)	H. Scholz
16-17.	Gramática castellana (2.ª edic.)	J. Moneva
18.	Hacienda pública, I: Parte general (2.ª edic.)	van der Borght
19-20.	Hacienda pública, II: Parte especial (2.ª edic.)	van der Borght
21.	Cultura del Renacimiento	R. F. Arnold
22.	Geografía física (2.ª edic.)	S. Günther
23-24.	Etnografía (2.ª edic.)	Haberlandt
25-26.	Historia de la Medicina, I: Edad Antigua y Edad Media	P. Diepgen
27.	Concepción del Universo, según los grandes filósofos modernos (2.ª edic.)	L. Busse / Falckenberg
28.	La poesía homérica	G. Finsler
29.	Vida de los héroes: Ideales de la Edad Media, I. (2.ª edic.)	W. Vedel
30.	Historia de la Literatura italiana	K. Vossler
31.	Antropología (2.ª edic.)	E. Frizzi
32-33.	Zoología: Invertebrados, I	L. Böhmig
34.	Meteorología (2.ª edic.)	W. Trabert
35-36.	Aritmética y Álgebra (2.ª edic.)	P. Crantz
37.	La educación activa (2.ª edic.)	J. Mallart Cutó
38.	Islamismo	Margoliouth
39.	Gramática latina	W. Votsch
40.	Kant (2.ª edic.)	O. Külpe
41.	Prehistoria, I: Edad de la piedra (2.ª edic.)	M. Hoernes
42-43.	Historia de los Estilos artísticos (2.ª edic.)	K. Hartmann
44.	Introducción a la Química general (2.ª edic.)	B. Bavink
45.	Trigonometría plana y esférica (2.ª edic.)	G. Hessenberg
46-47.	Física teórica, I: Mecánica. Acústica. Luz. Calor	G. Jäger
48.	Psicología aplicada (2.ª edic.)	Th. Erismann
49-50.	Historia de la Literatura inglesa	A. M. Schröer
51-52.	Historia de la Medicina, II: Edad Moderna y Contemporánea	P. Diepgen
53.	Orientación profesional (2.ª edic.)	J. Ruttmann
54-55.	Geología, I: Volcanes. Estructura de las montañas. Temblores de tierra (2.ª edic.)	F. Frech
56.	Historia de la Geografía	Kretschmer
57-58.	Historia del Derecho romano, I	R. von Mayr
59.	Grafología (2.ª edic.)	Schneidemühl
60.	Derecho internacional público	Th. Niemeyer
61-62.	Historia de las Artes industriales, I: Antigüedad y Edad Media	G. Lehnert

ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

NUEVOS VOLÚMENES EN PREPARACIÓN